

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций»

На правах рукописи

МИНЬКОВА Ольга Викторовна

Создатель кино в зеркале массмедиа: коммуникативно-речевой аспект

Профиль магистратуры – «Журналистика сферы досуга»

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Научный руководитель –
кандидат филологических наук,
доцент
Ю. М. Коняева

Вх. № _____ от _____
Секретарь _____

Санкт-Петербург
2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ДИСКУРС О КИНО КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН	8
1.1. Арт-журналистика: особенности содержательного наполнения	8
1.2. Дискурс о кинематографе как часть арт-дискурса	18
1.3. Стилистико-речевые особенности дискурса о кино	29
ГЛАВА 2. ЛИЧНОСТЬ В ДИСКУРСЕ О КИНО: ОСОБЕННОСТИ РЕЧЕВОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ	39
2.1. Портрет как особый речевой жанр: категория персональности в журналистском тексте	39
2.2. Создатель кино как творческая личность: репрезентация в медиатексте	62
ГЛАВА 3. КОММУНИКАТИВНЫЕ СЦЕНАРИИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЛИЧНОСТИ СОЗДАТЕЛЯ КИНО В МЕДИАТЕКСТЕ.....	91
3.1 Коммуникативный сценарий «Знакомство с создателем кино» в медиатексте.....	91
3.2. Коммуникативный сценарий «Оценивание создателя кино» в медиатексте.....	102
3.2.1. Похвала как разновидность сценария «Оценивание создателя кино»	103
3.2.2. Критика как разновидность сценария «Оценивание создателя кино»	112
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	123
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	128
ПРИЛОЖЕНИЕ 1	140
ПРИЛОЖЕНИЕ 2	143

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Развитие системы информационных носителей и каналов распространения информации приводит к тому, что современная журналистика способна делать культуру доступной для широких групп и слоев населения. Потребитель информации свободен в выборе канала ее получения и тематики, соответствующей его эстетическим интересам. Ведущее место из выбираемых аудиторией средств массовой коммуникации сферы культуры занимает, как правило, художественная культура или различные виды искусства. В процессе изучения материалов об интересующей сфере у реципиента рождается любопытство по отношению к создателю произведения искусства как к центральной фигуре, влияющей на содержание культуры. Журналистика функционирует созвучно интересам своей аудитории. Поэтому тенденция современных медиа – интерес к отдельному человеку и его частной жизни, отображение особенностей и черт личности. Одним из направлений таких интересов, где посредством репрезентации творчества персоны представляется информация о предмете искусства, можно назвать кино.

Являясь одним из центральных звеньев массовой аудиовизуальной коммуникации, кино активно реагирует на ключевые проблемы современности, осмысливая актуальные социокультурные процессы и мировую историю. Киноискусство играет роль транслятора культурных кодов, стереотипов, тем самым формируя мировоззрение аудитории. Журналист, пишущий и говорящий о кино, становится посредником между искусством и аудиторией, помогая ей не только выработать ощущение прекрасного и чувство вкуса, но и понять перипетии кинопроцесса. Кино открывает широкие возможности познания, обогащая общество духовно, и, отражаясь в медиатекстах, способствует просветительской пропаганде в

социуме. Изучение информации о кино, представленной в различных типах медиа, является значимой задачей журналистской науки, поскольку именно через СМИ формируется информационное поле, непосредственно влияющее на будущее восприятие кино; расставляются акценты на те или иные аспекты фильма; посредством указания на детали, не доступные обывателю, отображается реальная повестка дня. Все чаще в разнообразных источниках обнаруживаются не только анонсы предстоящих премьер, но и другие жанры, в том числе обзор и рецензия. Через описание творческого процесса и его реализацию в СМИ определяется образ творца, без которого создание кинопродукта невозможно. Интерпретация такого образа различна.

Дискурс о кинематографе, как и любой другой, обладает определенными стилистическими особенностями и представляется немыслимым без выделения в тексте создателя кино. Создатель кино – это творец, являющийся частью кинопроизводства и вносящий свою лепту в наполнение отдельно взятого кинопродукта. Выделяя фигуру, медиа позволяют создать единые представления о наполнении кинокартины, о ее успешности и актуальности для общества. Творец представляет новую уникальную иерархию ценностей в социуме посредством воплощения творческих идей и замыслов. Таким образом, с помощью различных средств массовой информации можно подсознательно сформировать образ творца, а будущие представления о продукте этого создателя рождаются в синтезе событий, в которых существует личность не только в профессиональной, но и в повседневной жизни. Такие материалы формируют изучаемый дискурс о кинематографе.

Обладая чертами как искусствоведческого, так и развлекательного дискурса, он являет собой набор уникальных характеристик и способов его восприятия. Самый молодой вид, за век своего существования получивший стремительное развитие и занявший прочное место в ряду других видов искусства, является и самым массовым, а потому неразрывно связан с бизнесом. То, какой тональностью будет наполнен текст о кинокартине и с

помощью каких средств будет представлен творец, оказывает непосредственное влияние на значимость фильма для зрителей. Кино становится популярным благодаря создателю.

Таким образом, **актуальность** данного исследования обусловлена тем, что персона играет важную роль в представлении кинокартины, а репрезентация создателя кино в тексте обуславливает успешность коллективной работы команды по производству кинофильма, претендующего на именование предметом искусства.

Объектом исследования является портрет создателя кино, воплощенный в медиатексте, **предметом** – речевые особенности репрезентации творца в дискурсе о кино.

Цель исследования – выявление особенностей речевой репрезентации создателя кино в медиатексте.

Цель определила постановку следующих **задач**:

- 1) выявление стилистико-речевых особенностей дискурса о кино как части арт-дискурса;
- 2) изучение категории персональности в аспекте репрезентации творца в журналистском тексте;
- 3) выявление особенностей жанра портрета в медиатексте, выделение его композиционных частей и исследование способов их воплощения в текстах дискурса о кинематографе;
- 4) определение основных коммуникативных сценариев репрезентации создателя кино в медиатексте и изучение особенностей их воплощения в медиатексте.

В диссертации использованы следующие научные **методы**: контент-анализ, типологизация, классификация, обобщение, сравнительный анализ текста, интенционально-стилистический анализ, методы лексического, семантического, контекстного и лингвостилистического анализа.

Материалом для изучения послужили медиатексты о кинематографе, кинобизнесе, творчестве режиссеров, актеров и других фигур,

способствующих созданию представлений о киноискусстве, опубликованные в специализированных изданиях о кино (Искусство Кино, Сеанс, Афиша (раздел Кино), The Hollywood Reporter Russia, Cinemaholics и др.), а также тексты о кино, опубликованные в универсальных изданиях (РБК, Аргументы и Факты, Фонтанка, Огонёк, Газета.ру, Esquire, Colta, Сноб и др.).

Хронологические рамки исследования. В диссертации рассматриваются публикации, размещенные в специализированных и универсальных медиа за последние пять лет (2013 – 2017). Выборка обусловлена возможностью охватить в исследовании большее количество представителей мира кино, а также выявить типизацию анализируемых материалов.

Теоретическая значимость исследования заключается в рассмотрении основных элементов и особенностей арт-дискурса и анализе значимости создателя кино в дискурсе о кинематографе.

Практическая значимость исследования может быть связана с выявлением новой методики репрезентации творческой личности в медиатексте при помощи классификации коммуникативных сценариев построения текстов, а также с дальнейшей апробацией методики в ходе научно-исследовательских конференций. Исследование может быть использовано в качестве составной единицы материалов будущих лекционных занятий в рамках курса стилистики в высшем учебном заведении.

Научная новизна работы заключается в применении текстовой категории персональности для представления создателя кино в медиатексте и определении стилистико-речевых особенностей изображения представителей кинопрофессий, а также в выявлении основных коммуникативных сценариев репрезентации создателя кино в медиатексте.

Структура магистерского исследования состоит из нескольких частей: введения, основной части, состоящей из трех глав, заключения, списка литературы и приложений. Во **введении** сформулированы актуальность

исследования, цель, задачи, определены объект и предмет, материал и хронологические рамки исследования, теоретическая и практическая значимости, научная новизна исследования. **Первая глава** посвящена определению основных особенностей дискурса о кинематографе и стилистико-речевых особенностей, отраженных в материалах дискурса. **Вторая глава** представляет изучение речевой репрезентации создателя кино в медиатексте на основе выделения речевого жанра портрета и применения коммуникативных действий, отвечающих категории персональности, с целью представления создателя кино. В **третьей главе** мы выделяем основные коммуникативные сценарии репрезентации личности создателя в медиатексте и на основе лингвостилистического анализа обосновываем их применимость в дискурсе о кино. В **заключении** сформулированы основные результаты исследования.

ГЛАВА 1. ДИСКУРС О КИНО КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

1.1. Арт-журналистика: особенности содержательного наполнения

Искусство как важнейший аспект пребывания человека в индивидуальном и социальном измерениях представляет собой основу дискурсных теорий.

Искусство как творческое воспроизведение действительности обладает рядом функций. Цель искусства двойственна: для творца — это художественное самовыражение, а для потребителя — наслаждение красотой. Искусство — важная составная часть духовной культуры человечества, форма познания и отражения окружающей человека действительности. Для того чтобы увидеть искусство в повседневной жизни, понять его значимость для человечества и таким образом выявить его ценность, существует искусствоведческий дискурс.

По мнению Е. В. Милетовой¹, искусствоведческий дискурс есть целенаправленная коммуникативная деятельность, связанная с интерпретацией произведения (или произведений) искусства, осуществляемая ее участниками в форме устной и письменной речи, в соответствии с принятыми в обществе правилами, нормами, стандартами. Указанный тип дискурса представляет собой полноценную коммуникацию, имеющую свою специфику.

Природу искусствоведческого дискурса можно представить следующим образом. Создатель произведения искусства отправляет

¹ Милетова Е. В. К проблеме двойственной природы современного англоязычного искусствоведческого дискурса. [Электрон. версия печ. публикации] http://www.rusnauka.com/36_PVMN_2012/Philologia/7_122922.doc.htm (дата обращения: 16.12.15).

информацию, зашифрованную посредством образов, символов и другому адресату в лице зрителя. Темой и формой обозначенного типа коммуникации служит непосредственно произведение искусства, вернее, вид его материализации (пьеса, скульптура, фильм и др.), передаваемый при помощи символов, образов, знаков. Далее зритель, пытаясь понять посыл автора, интерпретирует его, «домысливая» то, что намеревался выразить мастер. На данном этапе критик осуществляет коммуникацию на вербальном уровне, реализуемую при помощи текстовых сообщений, в которых представлена субъективная оценка проблемы и авторитет искусствоведа.¹

Исследователи говорят о принципиально интерпретативной природе текстов о произведениях искусства. М. Б. Батюта и Е. В. Сидорина², а также У. А. Жаркова³ выделяют уровни представления текста-интерпретации. Денотативный уровень интерпретации направлен на неподготовленных адресатов, требующих от автора только точности и простой номинации. Упрощенная подача информации отвечает интересам получателя в интерпретации поверхностного пласта событий, предметов, явлений. Коннотативный уровень описания может быть определен как эмоционально-оценочный, т. к. в его состав включены предметные содержания и оценочные смыслы событий, явлений, персоналий. Оценка рождается на основе субъективных высказываний, пропущенных через собственное отношение автора к предмету, в его отождествлении с героями или противопоставлении им наблюдается эстетическая оценка произведения. Символический уровень интерпретации наиболее полно описывает произведения, авторы которых

¹ Милетова Е. В. К проблеме двойственной природы современного англоязычного искусствоведческого дискурса. [Электрон. версия печ. публикации] http://www.rusnauka.com/36_PVMN_2012/Philologia/7_122922.doc.htm (дата обращения: 16.12.15).

² Батюта М. Б., Сидорина Е. В. Влияние вербальной интерпретации произведения живописи на его восприятие и понимание // Международный журнал экспериментального образования. 2015. № 12-2. С. 182-186.

³ Жаркова У. А. Воплощение знаковой природы изобразительного искусства в искусствоведческом дискурсе (на материале немецкоязычных музейных каталогов) // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 33. С. 49-52.

прибегают к использованию метафоричных высказываний, дескрипции символичных элементов и смыслов. Автор, в согласовании с интенцией, являет обобщение выразительных средств с эмоционально-чувственными переживаниями.

Тексты об искусстве главным образом способствуют культурному просвещению общества и поэтому должны быть доступны широкой публике. Современные средства массовой информации транслируют в общество не только социально-политические идеи. СМК также являются проводниками культуры в массы. С их помощью достижения культуры становятся известны массовому адресату. В этом состоит одна из важнейших социальных функций средств массовой коммуникации. Произведения культуры, попадая в массово-коммуникативное пространство, транслируясь СМИ, доходят до адресата не в чистом, а в трансформированном виде, где читателю представлены предварительно разобранные автором тексты. Журналист создает новый формат медиатекста, в котором отражен его жизненный опыт и его восприятие настоящей действительности, что непосредственно влияет на создаваемый им образ художественного произведения. Понятие «арт-дискурс» (от лат. *ars* – ремесло, занятие; искусство, наука) неотделимо от авторского восприятия концептуальной картины мира.¹

По мнению С. С. Гинзбурга², существуют разные подходы к изучению дискурса об искусстве. Один из них опирается по преимуществу на исследование опыта ведущих мастеров искусств и на историю создания выдающихся художественных произведений. С его помощью можно проникнуть в сложные закономерности творческого процесса. Второй основывается главным образом на непосредственном анализе самих произведений искусства. Он позволяет определить природу и особые

¹ Клушина Н. И. Культура в современном медиапространстве // Медиа. Демократия. Рынок. Часть 2. Функционирование средств массовой информации в сфере досуга: Материалы Международной научно-практической конференции // Под ред. Л. Р. Дускаевой. СПб., 2010. С. 33-40.

² Гинзбург С. С. Очерки теории кино. М., 1974. С. 5.

выразительные чувства разных видов и жанров искусств. Третий состоит в изучении взаимодействия художественных произведений и их читателей, зрителей и слушателей. Он не менее плодотворен, чем первые два, потому что художественные произведения обретают свой окончательный облик в восприятии читателей, зрителей и слушателей.

У. А. Жаркова утверждает: «Когда произведения искусства становятся предметом произведений вербальных, совокупность, взаимодействие и функционирование последних становится особым видом дискурса – искусствоведческим»¹. Несмотря на то, что сам термин арт-дискурса напрямую связан с изучением искусства как науки, следует иметь в виду, что в состав дискурса входят тексты не только научной направленности. Исствоведческий дискурс включает в себя также рекламные, биографические и другие тексты. Но все они объединены одной идеей, которая отражает сущность дискурса: вне зависимости от текста, автор стремится «ведать искусством», понимать и объяснять его смысл, предлагать свою версию позиции художника и в этом смысле отождествлять себя с ним, ведь даже споря с творцом произведения искусства, автор текста часто «говорит» за художника, приписывая ему те или иные интенции.²

Для дальнейшего изучения арт-дискурса необходимо выявить главные черты составляющих его искусствоведческих текстов. Исствоведческий текст – это текст, созданный специалистами (исствоведами, критиками искусства) и передающий зрителю и читателю вербально опосредованное, условно-эквивалентное содержание художественного произведения.³ Кроме того, искусствоведческий текст можно определить как вербально декодированное визуальное эстетическое сообщение, лингвистически

¹ Жаркова У. А. Воплощение знаковой природы изобразительного искусства в искусствоведческом дискурсе (на материале немецкоязычных музейных каталогов) // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 33. С. 49-52.

² Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград, 2002.

³ Зяблова Н. Н. Дискурс и его отличие от текста // Молодой ученый. 2012. №4. С. 223-225.

обработанный результат процесса рецепции. Автором текста, направленного на дескрипцию произведения, совершается анализ предмета с дальнейшим описанием особенностей. На основе вышесказанного можно сделать вывод, что искусствоведческий текст – это особая вербальная форма интерпретации произведений искусства, выполненная специалистом.

Искусствоведческому тексту, как и любому другому, присущи свои особенности. Диалогичность в текстах об искусстве, обусловлена целью заинтересовать читателя, активизировать его воображение для более яркого представления фрагментов события. Работа журналиста, пишущего об искусстве, заключается в том, чтобы письменно выразить то, что можно видеть, но трудно передать словами, не исключая эмоциональности восприятия события.

Семантические категории представляются значимым аспектом искусствоведческого текста. По мнению Л. В. Янбулатовой¹, следует отразить следующие элементы текстов, интерпретирующих искусство: пресуппозиция, предупоминание, определенность / неопределенность, модальность и нарративность.

Пресуппозиция – это те аспекты речевой ситуации, которые обеспечивают внимание адресата к речевому произведению. Автору искусствоведческого текста необходимо обладать опытом общения с интерпретируемым произведением искусства, а также с историческими предпосылками и творческими идеями создателя.

Искусствоведческий текст предполагает наличие специальной лексики. Введение в текст пояснений к употребленным языковым средствам выражается предупоминанием. Истолкование произведения искусства требует перевода сложных искусствоведческих терминов на язык популярной коммуникации.

¹ Янбулатова Л. В. Специфика искусствоведческого текста как средство формирования коммуникативной культуры личности // Сибирский педагогический журнал. № 11. 2008. С. 178-184.

Тексты об искусстве создают эстетическую коммуникацию. Тексты искусствоведческого содержания часто оперируют понятиями, границы которых размыты. Неопределенность проявляется в подтексте и связана с динамикой текста, а определенная оценка четко регулирует интерпретации произведения искусства.

Оценка автора свойственна почти всем видам текста, когда как субъективная модальность представлена в текстах искусствоведческого характера, что связано с личностью автора: чем она ярче, тем степень модальности выше.¹ Модальные характеристики зависят от большого количества факторов. Так, о том, как журналист представит произведение искусства, говорит профессионализм и степень таланта создателя, социальное признание его творчества, место созданного произведения в мире искусства и др.

И наконец, нарративность, пронизывающая тексты об искусстве, раскрывает главную тему повествования автора. Этот признак может проявляться в ключевых словах, называющих главную идею произведения искусства или выражающих главную идею текста. Л. В. Янбулатова, помимо особенностей семантики искусствоведческого текста, также выделяет определенные структурно-смысловые компоненты: 1) описание произведения искусства; 2) оценка произведения искусства; 3) фрагменты биографии создателя.² Так, основные признаки текстов определяются экстралингвистическими факторами, влияющими на процесс создания подобных речевых произведений.

Дискурс об искусстве особым образом объединяет в себе потребность в творчестве и коммуникации. Этот дискурс существует в мире искусства, комментируя и интерпретируя его. Таким образом, искусство является своего рода объектом арт-дискурса, его разные жанры нашли свое отражение в арт-

¹ Чикина Л. К. Лингвистика текста. Саранск, 1986. С. 20-21.

² Янбулатова Л. В. Специфика искусствоведческого текста как средство формирования коммуникативной культуры личности // Сибирский педагогический журнал. № 11. 2008. С. 183.

дискурсе: живопись и архитектура, театр и кино, музыка и мода и т. д. Подобный способ восприятия информации необходим человеку для понимания окружающего мира. Задачи донесения информации о произведении искусства широкой публике выполняет арт-журналистика.

Арт-журналистику определяют как регулярную и систематическую информационно-аналитическую деятельность по освещению в СМИ событий и явлений искусства и художественной жизни (в том числе театральной, литературной, музыкальной, кинематографической и т. д.) с использованием всех жанров и форм подачи материала, при наличии оценочности и компетентного критического суждения.¹

Предметом освещения арт-журналистики являются персона, создающая художественные образы, а также художественный образ события, произведения, отражающий эмоции художника и работу мысли, направленную на понимание мира.

В задачи арт-журналистики входит не только интерпретация отдельного произведения или информирование о событии, но и выявление закономерностей, прогнозирование перспектив художественного процесса, что возможно только при наличии художественно-критической идеологии, корнящейся в искусствоведческом и культурологическом знании.

Детальное рассмотрение понятия арт-журналистики натолкнуло исследователей на выделение массовой журналистики и критики как подвидов арт-журналистики, где критика стоит за первое представление произведения общественности, его искусствоведческую оценку и субъективную интерпретацию. Обычно такие тексты представляют собой публикации в специализированных СМИ, созданные для изучения профессионалами и экспертным сообществом. Массовая арт-журналистика ответственна за представление произведений широкой публике. Таким образом, публицистические тексты об искусстве, в зависимости от того, кто

¹ Журналистика сферы досуга / под общ. ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой. СПб., 2012. С. 125.

осуществляет оценку и кому адресован такой текст, можно разделить на две основные группы:

- журнальная критика (она же — профессиональная, академическая, экспертная);
- тексты об искусстве, опубликованные в специализированных журналах, выставочных каталогах и адресованные главным образом узкому экспертному сообществу.¹

Детальное изучение групп текстов, отнесенных к арт-журналистике, позволяет определить основные ее жанры. Преобладающие — аналитические (статья, рецензия, обозрение, интервью, беседа, дискуссия, комментарий, эссе). В материалах поднимается глубокая философско-эстетическая и искусствоведческая проблематика, разворачивается сильный «бэкграунд», используется профессиональная терминология. Такие тексты можем обозначить понятием арт-критика, которая продолжает существовать на страницах «толстых» журналов (к примеру, о визуальном искусстве — «Художественный журнал», «Искусство», «Декоративное искусство», «НОМИ», о кино — «Искусство кино», «Сеанс», среди литературных журналов — «Знамя», «Воздух» и т. д.). Объектом изучения таких журналов являются анализ художественных произведений, описание хобби или описание творческой жизни. Так, у каждого журнала есть своя специализация и темы, которые популярно освещаются, их можно назвать специализированными. Данные журналы первыми интерпретируют события художественной жизни, структурируют процесс создания произведения искусства, определяют, какие события являются важными для художественного сообщества.

Массовая газетная критика (она же — газетно-журнальная, арт-журналистика в узком смысле) — явление общественно-политической и массовой периодики. Газетная арт-журналистика рассматривает

¹ Журналистика сферы досуга / под общ. ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой. СПб., 2012.

художественное событие в контексте общественной или светской жизни, стремится популяризировать художественные смыслы, сделать произведение искусства доступным пониманию широкой аудитории. Преобладающие жанры изданий массовой периодики — информационные (афиша, анонс, репортаж, корреспонденция, обзор, интервью, заметка, аннотация), реже — аналитические (рецензия, обозрение, колонка), значительно реже в этой сфере встречается художественная публицистика. Особый интерес представляет жанр портретного интервью, в котором представлены картина мира автора произведения искусства (в широком смысле) и картина мира обобщенного зрителя (слушателя, читателя), транслируемая журналистом. Арт-журналист ищет в информационном потоке событие, которое вызовет интерес широкой аудитории, и часто избирателен в угоду ее вкусам.¹

С помощью интерпретации реальных событий или созданных произведений искусства, автор в тексте в первую очередь выполняет функцию фактуального информирования читателя. Фактуальная, или фактологическая, информация отражает явления действительности и их взаимосвязи, это осмысленная автором картина мира, соответствует эмпирическому уровню познания.² Фактуальное информирование заключается в воспроизведении художественного произведения с указанием на действие его субъектов и на объект действия. Фактуальное информирование в журналистских текстах — это реализация следующих интенций:

- осведомление читателя о событиях, которые характеризуются однократностью, предельностью, целостностью, единичностью;
- осведомление читателя о том, что наблюдается здесь и сейчас, о том, с какой интенсивностью на определенном временном этапе протекает действие, но не имеет (или не может иметь) предела;

¹ Журналистика сферы досуга / под общ. ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой. СПб., 2012.

² Валгина Н. С. Теория текста. М., 2003.

- осведомление читателя об участниках событий, т. е. о том, каковы их действия, высказывания, каково их состояние.¹

Каждая из этих интенций реализуется через множество дополнительных.

Интенциональный речевой стиль арт-журналистики отражает не только события культурной общественной жизни, но и познавательную деятельность человека, гармоничное воздействие его двух основных этапов: отразить и оценить. В связи с изучением специфических элементов искусствоведческие тексты отличаются присутствием большого количества терминов наравне с использованием многообразия стилей и жанров. Действительно, для текстов, связанных с искусством, характерно использование языковых единиц, обладающих соответствующей функционально-стилевой окраской (искусствоведческая терминология). Арт-дискурс неустойчив к языковым изменениям, его лексический фонд очень разнообразен и отражает явления разных сфер жизни. Для него характерны использование неформальной лексики наравне с книжной, специализированной, тяготение к разговорности и спонтанной речи, создание новых лексических единиц. Комбинированные термины включают в себя термины из других областей (наука, музыка и т. д.). Также особенностью является наличие оценочного суждения с преобладанием положительной оценки. Такие тексты немыслимы без авторских интерпретаций с оценочными высказываниями чаще всего с положительной коннотацией. Подобные высказывания и определения являются признаками выражения успеха, обладания наилучших качеств, выступают в усилительной функции и являются приметами стандартизованности, особого терминологического аппарата искусствоведческих текстов. В связи с тем, что искусствоведческие тексты чаще всего посвящены произведениям искусства, уже ставшим достояниями культуры или претендующим на это, количество негативных оценок и отрицательных интерпретаций среди них значительно меньше.

¹ Стилистика и литературное редактирование / отв. ред. Л. Р. Дускаева. М., 2016.

Подводя итог, отметим, что для арт-журналистики свойственны общая просветительская установка, широкая объектная сфера, массовая аудиторная направленность, формирование стремления массовой аудитории обращаться к сфере культуры. Целью арт-журналистики является освещение культурных событий и явлений, элементами которой представляются все жанры и формы подачи материала при наличии оценочности.

Искусство как способ осмысления мира в художественном виде имеет несколько видов. Арт-дискурс, интерпретирующий произведения искусства, вбирает в себя различные дискурсы, соответствующие видам искусств. Одним из них является дискурс о кино.

1.2. Дискурс о кинематографе как часть арт-дискурса

Кино представляет собой специфический вид искусства, обладающий уникальным набором характеристик. В киноискусстве с помощью присущих ему выразительных средств синтезируются эстетические свойства литературы, театра, изобразительного искусства и музыки.

Развитие и обогащение выразительных возможностей кино позволяет данному виду искусства остро и живо воздействовать на сознание зрителя, формируя определенные образы, идеалы, представления.

Кино привлекает особое внимание среди разнообразных видов искусств, являя синтез технического и эстетического начала в творчестве. Относительная новизна данного вида искусства порождает активный интерес к изучению и дальнейшему обсуждению результатов кинотворчества. Лексический состав кинокультуры, куда входят названия специальностей, оборудования, технологий производства, жанров, типов героев, реакций зрителей и т. д., активно используется в повседневном общении, подвергаясь постоянным изменениям, которые непосредственно связаны с процессом технологического развития и растущей популярностью данного вида искусства. Являясь молодым и технически наиболее совершенным видом

искусства, кино способно чутко и быстро реагировать на духовные запросы общества. Изучение дискурса о кино позволяет следить за эволюцией духовно-материальных интересов современного состояния общества и определять наиболее значимые тенденции в развитии культуры.

Кино является самым массовым из искусств, и одновременно же и самым молодым. В связи с этим следует разобраться, как и чем данный вид искусство сумел набрать массовость в короткие, относительно других искусств, сроки.

Кино выросло из фотографии. С появлением камеры Обскура, позволяющей фиксировать объекты природы механическим путем, самые первые фотографии являлись индивидуальными произведениями искусства, их нельзя было воспроизвести. С появлением же негатива число получаемых копий становится неограниченным. Это важный момент, касающийся самой идеи фотографии. Он указывает на ее качественное отличие от большинства произведений искусства, созданных прежде. Объекты искусства всегда можно было скопировать, но с оригиналом была связана история его создания, творческая сила создателя, его природа и неповторимость, единственность. Кинематограф наполняют два элемента – это фотография и движение. Самые первые фильмы, хоть и показывали реальные события из жизни в движении, что само по себе было достижением технологий и произведением новейшего искусства, в основном были созданы для массового развлечения. Впоследствии разные кинематографические школы по-своему интерпретировали цели киноискусства и отвечали социальным потребностям.

Массовый характер киноискусства повлиял на развитие кинематографа как явления и сделал его элементом не только высокой культуры, но и массовой. Такой вывод можно сделать при анализе основных характеристик массовой культуры, данных С. Р. Аблеевым и С. И. Кузьминской. Утверждается, что массовая культура как научно-философская категория «включает в себя три понятия. Во-первых, “культуру” как особый характер

продукта. Во-вторых, “массовость” как степень распространения продукта. В-третьих, “культуру” как духовную ценность».¹ Основными характеристиками массовой культуры признаются «упрощенная подача проблематики; опора на стереотипные образы, идеи, сюжеты; ориентированность на обывателя, чья жизнь протекает скучно и однообразно».² Следовательно, массовая культура, которая вобрала в себя некоторые особенности кинематографа, создает особую интенциональность – потребительскую. С развитием технологий и экономики кино как направление и кинопродукция стало оцениваться с позиции прибыльности, что является показателем развлекательного характера картины.

Данным утверждением можно констатировать факт того, что киноискусство балансирует на границе двух типов дискурса – развлекательного и искусствоведческого. Действительно, коммуникативные стратегии развлекательного дискурса вторят одной из главных целей кино и, следовательно, кинобизнеса – привлечь и удержать внимание аудитории. Можно выделить следующие коммуникативные стратегии:

1. Привлекающая. Появление ярких образов.
2. Интригующая. Создание атмосферы непредсказуемости.
3. Кульминационная. Последовательное нарастание напряжения в развитии события.
4. Эмпатическая. Сопереживание со зрителем и слушателем³.

Роль киноискусства в современном мире намного шире, чем данность этапам его технического, художественного развития и, как следствие, влияния на массовую культуру. Ценности этого искусства, вопрос о его местонахождении, о том, как кинематограф граничит с другими видами искусства, является главной предпосылкой для изучения дискурса о кино, дающего ответы на вопросы об основных его характеристиках.

¹ Аблеев С. Р., Кузьминская С. И. Специфика и тенденции массовой культуры: анализ основных аспектов // Вестник науки (Казахстан). 2002. Выпуск 3. С. 95-99.

² Там же.

³ Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград, 2002.

К экстралингвистическим факторам в дискурсе о кино относятся не только факторы коммуникативной ситуации, но и факторы культурно-идеологической среды, в которой проходит отражение коммуникации. К экстралингвистическим факторам относятся разнообразные культурно-исторические фоновые знания адресата, общий контекст – обстановка, время и место, к которым относится фильм, различные невербальные средства (рисунки, жесты, мимика), которые важны при создании и восприятии журналистских текстов о киноискусстве.

Дискурс о кино основывается на кинотексте и составляющих кинопроцесса. Кинотекст уникален тем, что вербальные и невербальные составляющие образуют единство: без картинки невозможен аудиовизуальный ряд, без нее он в большинстве случаев будет не информативен. Значимость визуального ряда подчеркивается тем, что адресата информации называют кинозрителем. Из этого следует, что кинодискурс относится одновременно к оптическим (воспринимаемым зрением) и слуховым (воспринимаемым слухом) знаковым системам.¹ Переход к сложному понятию кинодискурса обусловлен тем, что дискурс о кино, как бы очевидно это ни звучало, основан на кинодискурсе. Представляется важным рассмотреть основные признаки кинодискурса для понимания специфики предмета исследования.

Кинодискурс понимается С. С. Назмутдиновой как «семиотически осложненный, динамичный процесс взаимодействия автора и кинореципиента, протекающий в межъязыковом и межкультурном пространстве с помощью средств киноязыка, обладающего свойствами синтаксичности, вербально-визуальной сцепленности элементов, интертекстуальности, множественности адресанта, контекстуальности значения, иконической точности, синтетичности», а также как «...форма вербально-иконического поведения, соотносимая с определенной ситуацией,

¹ Зайченко С. С. Некоторые особенности кинодискурса как знаковой системы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2011. № 4. С. 82-86.

культурой, временем, пространством и обладающая основными функциями, присущими языку, – информативной, коммуникативной, регулятивной, художественно-эстетической».¹ В приведенном определении вводятся понятия адресата и адресанта (агента и клиента дискурса). Такое определение ценно тем, что помимо семиотичности феномена, затрагивает его прагмакогнитивный и поведенческий аспекты.² Главными свойствами кинодискурса, по мнению А. Н. Зарецкой³, являются аудиовизуальность, интертекстуальность, креолизованность, целостность, членимость, модальность, информативность, проспекция и ретроспекция, прагматическая направленность. Некоторые из них отражены в журналистских текстах, посвященных кино, и служат для передачи собственного стиля творца.

Следует уделить особое внимание данным свойствам для того, чтобы прояснить особенности их реализации в изучаемом дискурсе о кинематографе. Как было определено ранее, предметом кинодискурса является кинотекст, что позволяет выделить первую особенность, присущую дискурсу. Кинотекст – это всегда аудиовизуальное произведение, которое состоит из серии связанных между собой изображений (с сопровождением или без сопровождения звуком) и предназначено для зрительного и слухового (в случае сопровождения звуком) восприятия с помощью соответствующих технических устройств. Аудиовизуальные произведения включают кинематографические произведения, а также все произведения, выраженные средствами, аналогичными кинематографическим (теле- и видеофильмы и другие подобные произведения), независимо от способа их первоначальной или последующей фиксации.

¹ Назмутдинова С. С Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса): автореф дисс. канд филол наук. Тюмень, 2008.

² Болсуновская Л. М., Диденко А. В. Дискурсология: анализ теоретических подходов к исследованию дискурса // Вестник Забайкальского государственного университета. № 7. 2010. С. 39-44.

³ Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе // Вестник Челябин. гос. ун-та. № 16 (117). 2010. С. 70–74.

Интертекстуальность – термин для обозначения общего свойства текстов, выражающегося в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут многими разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга.¹ Целостность текста – существенный системный признак. Заключается, с одной стороны, в том, что все, что имеется в тексте, подчинено тексту как целому, является функциональной частью этого целого; с другой стороны, целостность текста выражается в его ограниченности от среды, от коммуникативных деятельностей и других текстов. В то же время кинотексту свойственна членимость – параметр, который обозначается как свойство текста как произведения речетворческого процесса; функция композиционного плана текста целого произведения; наличие дискретных единиц текста, обусловленных коммуникативным и смысловым единством и целостностью текста произведения; прием, направленный на достижение ясности изложения в соответствии с достаточно строго регламентированными правилами построения в частности научного произведения.

В теории текста и дискурса значится важное свойство, которое трактуется как всё содержание сообщения и в том числе — как новое знание, имеющееся в тексте.² Такое свойство именуется информативностью. Без реакции зрителя кинопродукт не имеет смысла существования. Прагматическая направленность кинотекста представляет собой побуждение реципиента к ответной реакции, которая в данном случае предполагает некоторое имплицитное действие, т. е. изменение в чувствах, мыслях зрителя, что не обязательно находит вербальное выражение. Дискурс о кино представляет собой набор текстов персуазивного характера, а значит обеспечивает влияние контекста на сознание читателя и зрителя.

¹ Словари и энциклопедии на Академике. [Электронный ресурс] URL: <http://stylistics.academic.ru/41/Интертекстуальность> (Дата обращения: 12.05.2017)

² Дмитриевская И. В. Текст как система: понимание, сложность, информативность. Иваново, 1985.

Журналистский текст носит побуждающий характер, который выражается в зарождении определенных взглядов, интересов и намерений.

Для любого дискурса актуален вопрос о соотношении контекста и текста, а также вопрос о языке, которым тот или иной текст мог бы быть написан. Вопрос же о языке неизбежно приводит к понятию знака, который служит единицей отдельно взятого языка. В кинопродукте главный текст – воплощенные на экране образы, которые достоверно воссозданы при помощи фотографической природы изображения. Язык – процесс воплощения этих образов творческим замыслом создателя.

Журналистские аналитические тексты о кино часто состоят из двух разнородных частей – вербальной (языковой / речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык) и обладают свойством креолизованности. Это свойство присуще любому дискурсу, созданному для передачи информации. Сообщение, заключенное в дискурсе, может быть представлено вербально (словесный текст) или иконически, т. е. изобразительно. По словам Н. С. Валгиной¹, основная задача автора заключается в том, чтобы обеспечить реципиенту (в данном случае читателю и будущему зрителю) наиболее благоприятные условия для понимания дискурса. Поэтому, учитывая характер и назначение дискурса, автор может варьировать свое обращение к тем или иным средствам выражения. Сочетание вербальных и невербальных, изобразительных средств передачи информации образует креолизированный текст. Автор текста еще на стадии выбора критериев оценки нередко выражает оценку. Профессиональная интенциональность журналиста подразумевает субъективность его речи, разрабатывается модальность. Модальность (от лат. *modus* – мера, способ) – семантическая категория, выражающая отношение говорящего к содержанию его высказывания, целевую установку речи,

¹ Валгина Н. С. Теория текста. М., 1998.

отношение содержания высказывания к действительности.¹ В кинотексте выражен сложный тип модальности, т. к. кинотекст является продуктом субъективного осмысления действительности автором, кинотекст – это отражение окружающего мира, увиденное глазами группы людей.

Для более полного осмысления и включения адресата в мир искусства автор прибегает к категориям «континуума». Именно они лежат в основе создания эмпирического опыта читателя, благодаря которому он в состоянии понять «связь времен», проникнуть в замысел создателя кино. Категории выражены приемами проспекции, который используется для предуведомления читателя (слушателя) о том, какая информация (и в какой последовательности) ожидает его в процессе обсуждения предмета речи; и ретроспекции – конструктивному приему, позволяющему 1) восстановить в памяти читателя сведения, приводившиеся в тексте ранее; 2) сообщить новые сведения относительно введения новых фактов; 3) дать возможность переосмыслить сведения, введенные ранее, в новых условиях, в новом контексте; 4) акцентировать внимание на отдельных частях текста, имея в виду их роль в раскрытии концепта, идеи текста.² Данные категории создают ощущение многомерности кинотекста. Так, журналист должен иметь представление о специфике изображения киноискусства, разбираться в стадиях кинотворчества и, кроме того, иметь дополнительную информацию о возможных прецедентах для более красочного и разнообразного описания кино и его создателя.

Оценочность в журналистских текстах о кино может выражаться через использование прецедентных феноменов. Прием обыгрывания прецедентных текстов в медиатекстах распространяется на самые разные уровни: от отрывков из произведений литературы, кино, песен до выражений, заимствованных из бытового дискурса, сформировавшихся и получивших

¹ Словари и энциклопедии на Академике [Электронный ресурс] URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/743/модальность (дата обращения: 12.05.17).

² Там же.

определение прецедентного текста под влиянием факторов современной действительности. Так, дискурс о кино может включать в себя прецедентные дискурсы (киносценарии в различных вариантах, другие фильмы этого же жанра или того же режиссера, книги, по которым снят фильм или которые в нем упоминаются), альтернативные варианты некоторых сцен, комментарии критиков и т. п.

По мнению В. Н. Телия¹, прецедент представляет собой комплекс, значимый для определенного социума и регулярно актуализирующийся в речи представителей этого социума. Этот стереотипный образно-ассоциативный комплекс структурируется не только способом обращения к прошлому опыту / знанию, но и способом актуального обретения слушателем нового, неизвестного, но оригинального, нестандартного представления какой-либо явления, события, факта или вещи: «Прецедентные тексты – осознанные или неосознанные, точные или преобразованные цитаты или иного рода отсылки к более или менее известным ранее произведенным текстам в составе более позднего текста».² Среди прецедентных текстов языковой личности в дискурсе о кино, по утверждению В. В. Красных, можно выделить:

- названия литературных и публицистических текстов, картин, фильмов и других произведений искусства («Горе от ума», «Гибель Помпеи», «Ромео и Джульетта», «Ной», «А зори здесь тихие»);
- «крылатые слова» и разного рода цитаты из произведений художественной литературы и других известных текстов, фильмов, мультфильмов, оперных арий, песен, рекламы («Быть или не быть»; «Птица Говорун отличается умом и сообразительностью»; «Поедем, красотка, кататься»);

¹ Телия В. Н. Метафоризация и ее роль в языковой картине мира // Человеческий фактор в языке: Языковые механизмы экспрессивности. М., 1988.

² Красных В. В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология: курс лекций. М., 2002.

- реальные высказывания исторических личностей или слова, приписываемые им («Вставайте граф, вас ждут великие дела»; «Караул устал»; «Революция, о которой так долго говорили большевики, свершилась»).

Присутствие в публицистическом дискурсе языковой личности как персоны-создателя произведения искусства выполняет значимую функцию, т. к. задает вектор ассоциирования и интерпретации искусства в целом. Так, дискурс о кино обладает определенными признаками публицистического дискурса. Публицистический дискурс является типичным дискурсом массовой культуры, поскольку продуцируется в СМИ и предназначен для широкого круга читателей. Благодаря смежным дискурсам, наполняющим своей лексикой публицистический, он претерпел существенные изменения: язык газет и журналов оперирует новыми словами, которые составляют лексический набор современной массовой культуры.¹ Исходя из выводов, сделанных ранее, кино обладает определенными признаками, что позволяет этому виду искусства быть отнесенным к массовой культуре.

Как и дискурс о кинематографе, публицистический дискурс имеет целью влияние на массовую аудиторию. Активизация воздействующей речи связана со сторонами общественной жизни²: потребностью в расширении возможности оказания речевого воздействия, возрастанием необходимости осуществлять влияние на общественное мнение, расширением возможностей осуществлять влияние. Так или иначе, основой является опора на факты – значит, тексты о киноискусстве повествуют о реальных событиях, людях или произведениях искусства.

Для дискурса о кино характерно употребление стандартных, клишированных средств языка, активное использование экспрессивных,

¹ Буряковская В. А. Публицистический дискурс как типичный дискурс массовой культуры // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. №10, том 54. 2010. С. 4-7.

² Стилистика и литературное редактирование. Том 1 / отв. ред. Л. Р. Дускаева. М., 2016.

выразительных, эмоциональных речевых средств и стилистических фигур, применение логико-композиционных форм и приемов: заголовки, чередование повествования, описания и рассуждения, введение типов чужой речи и т. д., широкое разнообразие употребляемой лексики и фразеологии. В лингвостилистическом плане дискурс отражает возникновение новых слов и выражений, заимствований и специфических сокращений, изобилует интернационализмами. К лексическим особенностям относятся и сочетание стилистически нейтральной и эмоциональной лексики, наличие стереотипов и неологизмов, упрощенный синтаксис разговорной речи, рассчитанный на восприятие широкими слоями населения, и усложненный, приближающийся к научному стилю¹ (термины киноведческого дискурса). В текстах о кинематографе преобладает аналитичность, доказательность изложения, индивидуализация стиля автора. Как и для публицистического дискурса, характерно использование оценочной лексики, обладающей яркой эмоциональной окраской, таким образом, присутствуют обоснованные негативные окраски речи и острая критичность. Перечисленные приемы связаны со спецификой изображения кинотворчества.

Таким образом, чтобы привлечь внимание читателя, авторы текстов о кино часто предваряют свои интерпретации оценочными высказываниями с ярко выраженной коннотацией. Их предназначением становится не только создание художественных образов, но и воздействие на читателя и будущего зрителя, убеждение его в чем-то и информирование, передача сведений. Выступая в усилительной функции, прилагательные, наречия, существительные, глаголы являются стандартными средствами выражения высокой степени признака, успеха, достижения, провала или неудачной интерпретации.

Для публицистического стиля, особенно в дискурсе об кино, характерны такие типы текстов, как рецензия, аннотация, отзыв, статья,

¹ Чернышева Т. В. Современный публицистический дискурс (коммуникативно-стилистический аспект). Барнаул, 2003.

интервью. Кроме того, в текстах дискурса о кино можно встретить некоторые элементы художественного стиля. Например, композиционно-речевые формы рассуждения и описания используются в текстах в трансформированном виде и обладают некоторыми особенностями, типичными для данных композиционно-речевых форм в художественной речи.

Дискурс о кинематографе – широкое понятие, которое включает в себя как кинотекст, так и кинофильм, интерпретацию фильма кинозрителем и тот смысл, что вложили создатели кинофильма. Кроме того, понятие кинодискурса также включает в себя всевозможные корреляции с разнообразными видами искусства, например, с литературой, театром, и с интерактивными системами – телевизионными сериалами, компьютерными играми. В качестве составляющих можно считать также экстралингвистические факторы (факторы культурно-идеологической среды, в которой и протекает коммуникация).

1.3. Стилистико-речевые особенности дискурса о кино

Дискурс о кино, или киноведческий дискурс, является составной частью современного искусствоведческого дискурса. Ядром киноведческого дискурса являются научные публикации и учебные материалы, посвященные кино. На периферии – медийные тексты, распространяемые по каналам СМИ. Объединяющим параметром для них служит тематическое единство.¹

Для того чтобы выявить основные элементы дискурса о кино, необходимо понять специфику дискурса об искусстве. «Чудо объяснять нельзя, даже если речь идет о кино. В последние годы все чаще критик соревнуется с режиссером — ты умен, а я умнее, ты запутал, а я распутаяю, все пойму и другим объясню. Результат комичен: статья оказывается сложнее

¹ Рогалева О. С. Современный киноанонс как тип текста: структурное и языковое оформление // Коммуникативные исследования. 2015. № 3 (5). С. 76–86.

(или, вернее, усложненной) предмета, которому посвящена».¹ Так известный кинокритик А. Долин описывает современное информационное поле арт-дискурса. При изучении современных текстов, интерпретирующих искусство, можно заметить упрощенный язык, доступный широкому кругу читателей. Тексты об искусстве начала и середины XX века были написаны научным языком, зачастую искусствоведами или специалистами, получившими соответствующее образование и желавшими развить у читателей вкус и понимание красоты. Современная критика разительно отличается по причине многоканальности: авторы спорят, спрашивают, убеждают, предлагают различные толкования, прибегая к самым различным художественным средствам. Тексты могут иметь форму диалога с читателем, обладать чертами разговорной речи, быть экспрессивными и использовать стилистические средства, не свойственные знакомым нам научным работам искусствоведов. Изменился подход к трактовке произведений искусства в связи с возникновением новых явлений и форм в искусстве и расширился круг авторов, эти тексты создающих. Авторами редко становятся искусствоведы: все чаще, по сравнению с началом XX века, об искусстве пишут журналисты, сами художники. Все потому, что в связи с широчайшим информационным полем, тексты об искусстве теряют свою уникальность. Многие из авторов того или иного СМИ должны разбираться в нескольких сферах искусства, чтобы преподносить информацию оперативнее коллег. Стремительное развитие известных и появление новых видов искусства стимулирует авторов быть осведомленными о новинках в режиме реального времени.

Медийная речь и структура ее интенциональности предельно сложна в связи со своим дискурсным разнообразием. Общественные интересы и представления субъекта о пользе и выгоде выступают как главные

¹ Долин А. Культ-просвет. «Внутренняя империя», режиссер Дэвид Линч [Электронный ресурс] // Искусство кино. 2007. Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2007/05/n5-article6>.

экстралингвистические факторы и представляют интенциональность медиатекста.¹

В рекреативном медиадискурсе определяющим является влияние эстетических, вкусовых, стилистических, эмоциональных предпочтений автора и аудитории, оценочные стандарты, сложившиеся в обществе, заставляют исследователей вести поиск нового научного инструментария для описания стилистики этих текстов. Чаще всего модус задают предпочтения автора, которые определяют ценностно-смысловое содержание, а также качественные, временные и пространственные характеристики сообщаемого. Таким образом субъект речи создает собственную картину мира, опираясь на окружающую действительность, и отражает в медиатексте не только фрагмент мира, но и опыт его осмысления. Интенциональность таких текстов непосредственно способствует выделению смысловых структур: мотивирующей или предметной. Мотивирующая указывает на характер «модализации» и делится на объективную (реальную, ирреальную) и субъективную (в виде оценочности, волитивности, эмотивности). Предметная структура медиатекстов иллюстрирует субъект речи «в координатах локативности и темпоральности, акциональности и аспектуальности, каузальности и персональности».²

Деятельность журналиста, создающего тексты в рамках арт-дискурса, имеет целью стимулировать активность аудитории. Такая интенция не должна рождать потребительскую активность подобно рекламному информированию, избегать идеологического воздействия, которое свойственно политическому дискурсу. Задача стимуляции представляется как трансляция идеи об использовании свободного времени в просветительских целях.

¹ Солганик Г. Я. Современная публицистическая картина мира // Публицистика и информация в современном обществе. М., 2000. С. 9-24.

² Дускаева Л. Р., Цветова Н. С. Интенциональность и стилистико-речевой облик досугового медиадискурса // Мир русского слова. № 2. 2013. С. 34-38.

Для того чтобы изучить, какие интенции воплощены в медиатекстах, посвященных дискурсу о кино, следует прибегнуть к описанию речевых и журналистских жанров. Ведь структуру текста, тематику и способ ее воплощения, точку зрения, а также образы отправителя сообщения, его получателя и их взаимоотношения определяют именно речевые жанры. М. М. Бахтин определяет речевой жанр как относительно устойчивый тип высказывания, выработанный определенной сферой использования языка. Речевые жанры характеризуются единством тематического содержания, композиции и стиля.¹

Речевые жанры выделяются в соответствии с коммуникативной целью журналиста. Ориентируют в мире событий и людей – диагностирующие жанры, к таким относятся информационные и оценочные. Тексты, созданные в этих жанрах, создают целостную картину мира и позволяют читателю получить информацию, в каком обществе, с какими ценностями и идеологией мы существуем. Побудительные жанры направлены на создание определенной формы поведения и вызов реакции аудитории.

Авторский замысел, лежащий в основе создания речевого жанра, с одной стороны, входит в структуру журналистской деятельности, а с другой – под влиянием представлений автора о типичных интересах аудитории вырабатывается как ответ на высказанное ранее суждение о предмете речи. Следовательно, для удовлетворения информационных запросов читателя журналист действует по определённым сценариям, которые объединяют признаки речевых жанров.

Общие для журналистики функции обуславливают систему традиционных жанров, которые воплощаются в различных видах СМИ. По причине того, что в разных типах текстов речевые жанры различаются стилистико-речевыми средствами, следует выделить журналистские жанры, их формирующие.

¹ Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. М., 1996. Т.5: Работы 1940-1960 гг. С. 159-206.

1. Информационные. Главный акцент на фиксации реальности. Это может быть заметка, анонс, интервью, репортаж. Объединяет их сообщение о событии. Их организация диктуется самим строем происходящего события.

В дискурсе о кинематографе данные жанры могут быть выражены в сообщении о прошедшем событии в мире кино или кинобизнеса, информировании о результатах фестиваля, награждения, приема, форума и в его рамках представлении победивших / проигравших.

Жанр интервью чаще всего относят к информационным жанрам публицистики. Однако от его содержания зависит, будет он отнесен к информационным или аналитическим. Если в интервью транслируется сообщение о персоне лишь посредством ответов на вопросы *кто? что? когда?*, то оно признается соответствующим информационному жанру. Если же содержит анализ фактов – к аналитическому. В основном вопросы формулируются определенным образом для освещения события, процесса или ситуации. Интервью является универсальным способом информирования в дискурсе о кино, это распространенный способ освещения процесса кинопроизводства через представления главных элементов посредством участников действия.

Также к информационным жанрам можно отнести некролог. Такой тип текста содержит информацию о персонаже, его творческом пути, его достижениях и наградах.

2. Аналитические. Автор анализирует явления в соответствии со своей творческой задачей. Аналитическая группа жанров включает комментарий, обзор, беседу, дискуссию, рецензию.

Интенционально-стилистический подход к медиатексту аналитического характера имеет свои особенности. Его суть заключается в выявлении специфики смысловой структуры дискурса способом определения соответствующих доминант и специфики их выражения. Приведенные особенности можно выделить при описании предметной установки дискурса по выражению автором медиатекстов своих желаний, мнений и убеждений.

Анализ заявленных смысловых доминант позволяет изучить стилистико-речевое своеобразие медиадискурса.

Рецензия как один из самых распространенных жанров дискурса о кинематографе классифицируется по нескольким признакам: 1) объект (тематика рецензии, сообщение об одном или нескольких произведениях или событиях), 2) объем и детализация рецензии, 3) способ изложения материала (статья, очерк, репортаж, интервью), 4) темпоральная ориентация (априорная и апостериорная рецензии), 5) канал коммуникации (газета, телевидение, радио, интернет), 6) адресат (возраст и профессиональный статус).¹

Структура рецензии на предмет искусства включает два компонента: иллюстративный (общефактуальная информация, сообщение о существующих мнениях относительно рецензируемого объекта, визуальное дополнение) и конструктивный (развернутая аналитическая оценка объекта рецензентом). Кинорецензии рассматривают либо одну из сторон произведения – тему, мастерство автора, работу режиссёра, оператора или актеров, либо объединяют в себе информацию обо всех аспектах и действующих лицах кинопроцесса.

3. Художественно-публицистические. Композиция зависит от образной системы, предложенной автором. Определяющим здесь является наличие образа, а сообщение и анализ фактов имеют второстепенное значение. Художественными являются такие жанры как очерк, зарисовка, эссе.

Таким образом, наиболее распространенными, с одной стороны, и специфическими, с другой, жанровыми формами современного киноведческого дискурса в массмедиа можно считать кинорецензии и киноанонсы, наряду с большим количеством традиционных жанров (статья,

¹ Земцова Л. А. Искусствоведческая рецензия как жанр массово-информационного дискурса: автореф. дисс. канд. филол. наук. Волгоград, 2006. [Электронный ресурс]. Доступ 12.05.2017. Электронная версия печ. публикации <http://cheloveknauka.com/iskusstvovedcheskaya-retsenziya-kak-zhanr-massovo-informatsionnogo-diskursa>.

новость, заметка, репортаж и т. д.), фокусирующих свое внимание на искусстве кино.¹

Среди остальных элементов арт-журналистики одним из центральных является портретный очерк. В связи с возрастающим интересом журналистики к творческому потенциалу личности изучение жанровых особенностей и стилистических возможностей этой художественно-публицистической формы представляется наиболее актуальным. Следовательно, можно проследить процесс персонификации массмедиа, что является обратной стороной процесса глобализации СМИ. Такие ценности, как творчество, нравственность, духовность, всегда остаются востребованными на фоне повсеместных новостей, посвященных войнам и кризисам. В журналах рекреативной направленности можно найти немало публикаций, в которых раскрываются образы деятелей искусства и культуры. В медиатекстах, принадлежащих дискурсу о кинематографе, портретные очерки весьма популярны.

Система публицистических жанров предполагает пересечение с любыми речевыми жанрами, не являющимися публицистическими.

Сложившиеся жанры – явление устойчивое, не склонное к изменениям без особых на то причин. Для изображения явления, события, факта существует несколько возможных способов, поэтому выбор способа репрезентации посредством жанровых особенностей во многом определяет, будет ли донесено до читателя верное представление.

Жанровое разнообразие изучаемого дискурса позволяет обратиться к текстам об искусстве, обладая знаниями из разных областей. Одна из основных черт современного дискурса о кинематографе – рассматривать объекты искусства через призму различных сфер жизни. Акцент с эмоциональных и сенсорных смыслов перемещается на бытийные, которые заимствуются из не имеющих к искусству отношения сфер жизни. Стирается

¹ Рогалева О. С. Современный киноанонс как тип текста: структурное и языковое оформление // Коммуникативные исследования. 2015. № 3 (5). С. 76–86.

разграничение между бытом и искусством. Такая особенность подчеркивает стороны дискурса: постоянный процесс изменения, противоречивость и стремление к вечному, не имеющему привязки ко времени. Так, в кинокритике мы находим упоминания о телеканале, русском поэте-классике и известном развлекательном сайте:

Сегодня стихи появляются на экране, написанные аккуратным почерком, да еще озвученные приятным голосом Драйвера, да еще с мечтательной музыкой, да еще с наплывами: женское лицо, струится вода, перо бежит по бумаге. Что-то такое ожидаешь увидеть на канале «Культура» в передаче про Пушкина. В остальном это больше похоже на сайт AdMe: коллекция всего милого, креативного и заставляющего необременительно задуматься. («Зельвенский против «Патерсона»: Джим Джармуш смотрит в зеркало». Afisha daily. 16.02.2017)

Кинокритик в рецензии сравнивает приемы, которые режиссер в своей картине направил на реализацию идеи поэтического вдохновения, с типичными для канала об искусстве. Так автор текста позволяет взглянуть на ход мыслей деятеля искусства, опираясь на сходство с известным широкой публике телеканалом. Сравнение с популярным сайтом о стиле жизни также придает описанию бытовой упрощенности.

Автор использует язык, доступный массовой читательской аудитории, прибегает к русификации иностранных слов:

Почему бы не сделать экран вертикальным, как будто смотришь в айфон на картинки, пропущенные через самые лучшие фильтры? Наверняка, кто-нибудь уже проболтался, но все равно не хочется рассказывать о том, что именно происходит с этим вертикальным экраном по ходу пьесы. («Канны-2014: Долан/Годар». Сеанс. 23.05.2014)

Прием с увеличением ширины экрана сделал фильм Ксавье Долана одним из самых запоминающихся на фестивале в Каннах в 2014 году. Автор текста находит аналогию с привычным современному обывателю алгоритмом обработки фотографий для публикации в известном интернет-

приложении с целью интерпретировать задумку режиссера и тем самым побудить читателя стать будущим зрителем.

Помимо разговорной лексики, типичной в бытовом обиходе, отраженной в медиатекстах о киноискусстве, дискурс о кино обладает своеобразной терминологической базой, заслуживающей внимания. Современную систему терминов изучаемого типа коммуникации исследователи делят на классы. По словам А. П. Булатовой¹, можно выделить собственно термины, «квазитермины» и общеупотребительную лексику. Автор пишет, что термины выступают как знаки дискурса, общеупотребительные слова и словосочетания несут дополнительное значение и применяются для именования специфических объектов, «квазитермины» – «частотные в конкретном дискурсе отрезки речи (как правило, именные), имеющие большую степень устойчивости и сочетающиеся в семантике дескриптивное и оценочное значение. Важную роль играют «комбинированные» термины с преобладанием эмоционально-художественной и сенсорной лексики, имеющие экспрессивный характер.

Лексический состав медиатекстов очень разнообразен и часто сочетает в себе термины из разных сфер жизни. Наряду со специализированной лексикой авторы текстов о кино используют сниженную (*Джастин Курзель привлек к себе внимание по-хорошему **чернушным** и давящим «Снежным городом»*), прибегают к разговорной речи и жаргонным выражениям (*часть фирменной **крутости**; картина, как говорят, «на любителя»*), создают новые лексические единицы (*его уносит в мечтательную **тарковщину***), используют заимствованную лексику (*можно было бы воспринимать фильм как **треш-аттракцион**; никакого **хипхона** или современных костюмов; замершие в **слоу-мо** битвы*), прибегают к варваризмам (*превращение любой*

¹ Булатова А. П. Лингво-когнитивный анализ искусствоведческого дискурса (тематические разновидности – музыка, архитектура): автореф. дисс. канд. филол. наук. М., 1999. [Электронный ресурс]. Доступен 12.05.2017. Электронная версия печ. публикации <http://cheloveknauka.com/lingvo-kognitivnyy-analiz-iskusstvovedcheskogo-diskursa>

картины в tour de force операторских суперспособностей). «Комбинированные» термины, кроме эмоционально-экспрессивной, имеют «бытовую» привязанность, а также включают в себя термины из других областей (наука, техника и т. д.)

Исследуя искусствоведческий дискурс, нельзя не упомянуть еще одну его важную черту, которая доминирует в современных медиатекстах. Репрезентация авторского «я» представляет собой неотъемлемую тенденцию. Авторское присутствие в тексте характеризуется использованием сниженной или возвышенной оценочной лексики, средств разговорного стиля. Это ведет к сокращению дистанции между адресатом и адресантом и утрате научности подхода. Автор предоставляет комфортные условия для изучения предмета, расширяя круг читателей и создавая текст, доступный каждому. Центром повествования становится индивидуальный дискурс. Журналисты, создающие тексты о предмете, становятся образцами мышления и ведущими специалистами и начинают именоваться критиками. В случае с дискурсом о кино, в медиаполе появляются постоянные авторы, мнение которых становится авторитетным. Так, среди штата журналистов издания, специализированного или универсального, выделяются арт-критики, обозреватели искусства, текстами которых выстраивается дискурс о предмете исследования.

Специфика дискурса о кино предполагает использование уникальной терминологии, стилистически окрашенных единиц текста и тщательный подбор жанра для реализации коммуникативной установки автора. Дискурс о кинематографе как о самом массовом виде искусства имеет особенностью создание текстов, доступных по своему лексическому и стилистическому содержанию широкой публике, оставаясь в то же время просветительским и несомненно научным.

ГЛАВА 2. ЛИЧНОСТЬ В ДИСКУРСЕ О КИНО: ОСОБЕННОСТИ РЕЧЕВОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

2.1. Портрет как особый речевой жанр: категория персональности в журналистском тексте

Изобразительное искусство можно назвать первым, которому термин «портрет» принадлежал изначально. Портретистом руководит то же разумное стремление, что и писателем: придерживаться правды, воссоздавая образ реального человека. Так, литературная работа, связанная с воссозданием образа конкретного человека, созвучна работе художника-портретиста.

Само слово «портрет» восходит к старофранцузскому слову «pourtrait», что означает «изображение черта в черту»; оно восходит и к латинскому глаголу «protrahere», то есть «извлекать наружу, обнаруживать», позднее – «изображать, портретировать». В русском языке слову «портрет» соответствует слово «подобень».¹

В изобразительном искусстве под портретом понимается изображение конкретного человека или группы людей, в котором передан, воспроизведен индивидуальный облик человека, раскрыты его внутренний мир, его характер.

Считать, однако, что портрет есть только изображение определенного, конкретного человека, не совсем верно. Ибо изображение человека как таковое может и не быть фактом искусства, если это просто отображение человека в зеркале, слепок, фотография в удостоверении личности, случайно выхваченный из контекста кинокадр или «словесный портрет», с которым имеет дело криминалистика. Это значит, что портрет на самом деле предполагает не только передачу внешнего, но и передачу внутреннего,

¹ Андронникова М. И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М., 1980.

выражение свойств, сути, души человека, а не только изображение его внешних проявлений. Портрет предполагает раскрытие человеческой личности – характера, психологии личностной модели, то есть создание образа реального человека. В данном случае под понятием «образ» предполагается художественное изображение, художественное претворение реальной личности, конкретного человека.

Литературный портрет, в отличие от живописного, подразумевает словесное изображение внешности персонажа, а также словесное изображение его действий и поступков. В этом смысле кинематографический портрет родственен портрету литературному, но в отличие от него представляет конкретно-зрительный облик модели. И уже не статичный, как в живописи, а динамический, развивающийся во времени.

В кинематографическом портрете осуществляется новое качество синтеза конкретно-изобразительного и словесно-звучащего образа действительности, образа человека, синтеза, представляющего собой сущность кинообраза как такового, сущность киноискусства в целом.

Так, будучи родственен литературному портрету, который является только частью образа произведения в целом, кинематографический портрет остается родственен портрету живописному, который сохраняет черты оптической достоверности и конкретности воспроизведения оригинала, модели, прототипа.

Первые интенции описания человека наблюдались у писателей, которые изображали внутренний мир человека в художественных, художественно-биографических и художественно-мемуарных произведениях. Критики показывали внутренний мир писателей, их «облик и мысли» в литературно-критических произведениях. Эту разновидность критики называют «литературный портрет», а также «творческий портрет», если речь ведется об изображении деятеля художественной культуры. Главная цель создания литературного портрета – показать индивидуальное в фигуре. Для этого автор должен уметь перевоплотиться в него, понять

создателя искусства через его произведения, раствориться в них, собрать подробности жизни фигуры, понять его мысли.

В литературно-критическом портрете дается оценка не только произведений создателя, но и его личных качеств. Можно сказать, что в портрете оцениваются как элементы искусства, так и элементы жизни творца. То или иное сочетание этих элементов определяет разновидности жанра: очерк творчества, силуэт, мемуарный очерк.¹ В очерке творчества главное внимание уделяется мыслям, идеям, оценке элементов искусства, творческой биографии личности. В силуэте на первое место выходят элементы жизни творца, его внешность, оценка его поведения. Автор стремится достигнуть равновесия в мемуарном очерке, пропорционально соотнести «мысли» и «облик», где цель – показать их внутреннее единство.²

Определение портрета в теории искусствоведения будет звучать, как изображение определенного человека или группы людей, в котором воспроизведен облик человека, раскрыт его внутренний мир, его характер. М. И. Андроникова в своей монографии об искусстве создания портрета пишет: «Портрет рождается не вместе с искусством, а только тогда, когда человек осознает себя явлением исключительным и не похожим ни на одно другое существо, ни на одного другого человека. Портрет — это одна из самых высоких форм искусства, долго зреющая в недрах его, прежде чем сложиться, обособиться и завоевать в нем свои самостоятельные и уникальные права».³

Портрет в тексте может существовать и как самостоятельный жанр, и как один из способов создания образа. Жанр, в котором автор дает характеристику герою, его личности и индивидуальным чертам, называют «литературным жанром портрета». Примечательно то, что изображение человека в искусстве предполагает не просто перенесение индивидуальных

¹ Перхин В. В. «Открывать красоты и недостатки...». Литературная критика от рецензии до некролога. Серебряный век. СПб., 2001.

² Там же.

³ Андроникова М. И. «Об искусстве портрета». М., 1975.

черт героя на бумагу и описание, а творческую деятельность, создание художественного произведения.

Понятие «портрет» наиболее часто сопоставимо с художественно-публицистической журналистикой из-за основных интенциональных установок. Цель способа наглядно-образного отображения – эмоционально-художественное обобщение познанного, что не умаляет цели фиксации внешних черт явления или проникновения в суть предмета. Такой способ вторит публицистической типизации, которая присуща художественной литературе. Из-за общих черт подобного рода журналистика предлагает читателю материал, способствующий как рациональному познанию действительности, так и эмоциональному сопереживанию отображаемых событий.

Антропоцентричность является неотъемлемой чертой построения современного дискурса периодического издания¹, однако черты портрета как жанра в современной журналистике выражены нечетко. Влияние представления речевого жанра «портрет человека» на разновидности жанров периодического издания дает возможность выявления определенных инвариантов данного жанра и его дальнейшего рассмотрения с точки зрения текстового производства.

Специфика современного периодического издания основана на взаимодействии разнообразных речевых жанров и типов текстов, конкретно реализующих определенную коммуникативную интенцию. Среди них, по мнению М. П. Брандес², следует различать:

- статьи: проблемные, обличительные, обобщающие и т. д.;
- корреспонденции, анализирующие факт или группу фактов, какое-либо явление из политической, экономической и культурной жизни;

¹ Сметанина С. И. Медиа-текст в системе культуры (динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века). СПб., 2002.

² Брандес М. П. Стилистика текста. М., 2004.

- заметки, освещающие более узкую, чем в корреспонденции, тему, излагающие один факт или описывающие одно событие;
- информации на международные и внутренние, общегосударственные и местные темы, представленные в виде либо кратких, либо расширенных сообщений, интервью, отчетов, сводок, путевых заметок, зарисовок;
- обзор печати;
- рецензии, очерки, фельетоны.

Каждый из указанных жанров представляет собой уникальную коммуникативно-смысловую модель текста, прагматическую модель разновидности убеждения, а также интегративную, рамочную модель нормы, определяющей типовое оформление текста. Стилистическое разнообразие портретов обусловлено типичными прагматическими параметрами жанров СМИ, а также спецификой портрета как жанра речи. Разнообразие его объектов связано с авторским взглядом на портретируемого, востребованностью информации о личности со стороны адресата. По словам Е. В. Долговой, демократизация современных СМИ основана на применении диалога и персонализации и является результатом общей антропоцентричности и приоритетного внимания к отдельному человеку. Появление любой персоны в материалах СМИ сопровождается следующими особенностями в работе над портретным материалом: 1) наблюдение за поведением героя; 2) изучение парадоксов судьбы; 3) использование образных ассоциаций и наглядных эпизодов.¹

Жанр портрета в средствах массовой информации предполагает наличие тематических аспектов, которые лейтмотивом проходят через журналистские тексты. Главной темой является нацеленность на личность и ее жизненный путь, главной целью – описание известного и интересного

¹ Долгова Е. В. «Портрет» в жанровом пространстве журналистских текстов // Журналистика и медиаобразование-2008: сб. трудов III Междунар. науч.-практ. конф. Белгород, 2008.

читателю человека. Изображение человека предполагает совпадение объективного и субъективного, позицию между фактом и мнением. Выяснение инвариантных текстовых признаков жанра в этом случае затруднено, и поэтому следует рассматривать создание портрета в тексте, основываясь на теорию речевых жанров, признанную доминирующей в современном жанроведении.¹ Разработанный М. М. Бахтиным системный анализ жанров считается универсальным применительно ко всем речевым жанрам. Его универсальность помогает стать методологической основой исследований современных жанровых реализаций.

Наложение речевого жанра «портрет» на ту или иную разновидность жанра СМИ, а также его совпадение / несовпадение с целым текстом позволяет говорить о конкретной содержательной и функциональной роли исследуемого речевого жанра в системе жанров периодического издания. Е. В. Долгова утверждает об устойчивом положении жанров СМИ по отношению к портрету. Более открытыми для портрета человека являются художественно-публицистические, а более закрытыми – информационные жанры.

Н. А. Родионова дает следующую классификацию литературных портретов², которую она применяет к журналистике: портрет-представление, портрет-оценка и портрет-ситуация. Портрет-представление ставит целью только познакомить читателя с персонажем, тогда как в портрете-оценке важно создать ощущения у аудитории с помощью дополнительного персонажа, стороннего наблюдателя или повествователя. Создание портрета-ситуации основано на изображении героя в конкретной ситуации, небольшом эпизоде.

¹ Долгова Е. В. «Портрет» в жанровом пространстве журналистских текстов // Журналистика и медиаобразование-2008: сб. трудов III Междунар. науч.-практ. конф. Белгород, 2008. – 191-196 с.

² Родионова Н. А. Типы портретных характеристик в художественной прозе Бунина: Лингвостилистический аспект: дисс. канд. филол. наук. Самара, 1999.

Жанровая журналистика предполагает наличие нескольких основных типов-классификаций¹. Портретный очерк в жанровом экскурсе занимает самое весомое положение. Объектом отображения здесь могут выступать как социальные отношения человека с его окружением (социологический аспект), так и внутренние, психологические процессы, происходящие в жизни отдельного индивида. Целостное изображение человека создается благодаря социологическому и психологическому анализу личности.

Жанр портретного очерка подразумевает тексты, которые заключаются в создании определенного представления о герое. Именно поэтому предметом портретного очерка выступает личность.² Для выполнения задачи, журналист прибегает к способам раскрытия жизненных ценностей персонажа, его целей и установок, личностных характеристик. Раскрывая и описывая детали, автор создает представление о самых важных чертах персонажа, и в то же время, уникальных моментах в жизни каждого человека.

Журналист может решить творческую задачу, рассказывая о творческом или профессиональном пути героя, его личностных и духовных качествах, необычном поступке, требующем восхищения и уважения. Таким образом, цель автора – создать живой портрет, который не оставит читателя равнодушным. Портретный очерк не может быть похож на краткое изложение биографии. Очерк возникает в результате художественного анализа личности героя и поэтому аналогичен рассказу или новелле. Портретный очерк представляет собой художественно-публицистический жанр, который направлен на познание человека, его творческого потенциала, его отношения к миру и взаимоотношений между людьми.

Жанр, построенный по типу интервью-портрета, которое сфокусировано на одном герое и предполагает предварительные встречи-знакомства с заинтересованными, близкими людьми или сторонними

¹ Долгова Е. В. «Портрет» в жанровом пространстве журналистских текстов // Журналистика и медиаобразование-2008: сб. трудов III Междунар. науч.-практ. конф. Белгород, 2008. – 191-196 с.

² Тертычный А. А. Жанры периодической печати. М., 2000.

персонажами, имеет название портретного интервью. Этот жанр и способ раскрытия персонажа является самым распространенным среди медиатекстов, что дает возможность называть его самым популярным жанром в современной журналистике. В центре – герой, человек, который интересен своим участием в общественной жизни, имеет заслуги на творческом поприще и представляет интерес для аудитории. Целью портретного интервью становится раскрытие личности, установление доверительной связи, которая позволит выяснить социально-психологические и эмоциональные характеристики собеседника и способствует дальнейшему выявлению его системы ценностей. В рамках непринужденной беседы журналист имеет четкую установку по созданию содержания. В портрете героя, создаваемом с помощью интервью, журналист стремится не только рассказать о человеке, восстановить наиболее значимые вехи его биографии, но и показать его убеждения и взгляды.¹

Еще один жанр — портретная зарисовка, представляющая собой небольшой по объему текст, который отличается от очерка отсутствием сюжета или проблемы. Портретная зарисовка – это своего рода набросок, эскиз к портрету интересного человека. Зарисовка имеет немало общего с репортажем. Но у нее особое назначение: запечатлеть момент встречи автора с другим человеком. Предмет ее отображения — участники встречи и ситуация, в которой они оказались. Заметим, что в зарисовке всегда показаны две стороны — сам автор и тот, с кем он встретился: другой человек или люди, животные и т. д. В отличие от репортажа зарисовка одномоментна и локальна, ситуация, в которой оказался автор, всегда ограничена в пространстве и во времени. Как и репортер, автор зарисовки стремится обеспечить эффект присутствия читателя на месте встречи².

¹ Зеленина Е. В. «Портрет героя»: ценностно-смысловые и творческие аспекты // Вопросы теории и практики журналистики (Байкальский государственный университет экономики и права). 2014. № 2. С. 33-52.

² Тертычный А. А. Жанры периодической печати. М., 2000.

Портретный репортаж является синтетическим: с одной стороны, в нем присутствует анализ проблемной ситуации, а с другой, он сочетает в себе особенности художественно-публицистических жанров — эмоционально воздействует на читателя, раскрывает внутренние качества героя, его характера. Если главное предназначение репортажа — рассказать о каком-нибудь событии, явлении, месте и создать эффект присутствия, то в портретном репортаже наглядное отображение действительности служит фоном для создания портрета человека. Портретный репортаж, как правило, является точным фиксатором современного состояния общества.¹

Разнообразие вариантов соотношения речевого жанра «портрет человека» и его сравнение с собственно жанрами периодического издания возможно свести к следующим основным характеристикам²:

1. Портрет выступает в качестве жанра периодического издания и полностью с ним совпадает (портретный очерк, портретное интервью, объявления).

2. Вариант жанра портрет в СМИ не является портретом в чистом виде, он осложнен функцией описания портретных характеристик. Выполняя определенную содержательную нагрузку, портрет выступает лишь как часть текста (беседа, биографический или критический очерк, интервью и т. д.).

3. Портретные элементы в журналистском тексте не являются доминирующими, а служат лишь вспомогательным средством раскрытия главной темы и мысли (резюме о человеке как часть информационной заметки).

Жанровое многообразие портрета в СМИ обусловлено также параметрами коммуникативной ситуации: разнообразием собственно публицистических жанров, массовостью и социальной дифференциацией

¹ Зеленина Е. В. «Портрет героя»: ценностно-смысловые и творческие аспекты // Вопросы теории и практики журналистики (Байкальский государственный университет экономики и права). 2014. № 2. С. 33-52.

² Сидорова М. А. Публицистический вариант речевого жанра «портрет человека»: дисс. канд. филол. наук. Барнаул, 2005.

адресата, многофункциональностью и неэлементарностью образа портретируемого. Отличаются также и средства языковой репрезентации портрета в СМИ. Однако все многообразие портретных описаний сводится к системе коммуникативных, смысловых, композиционных типов, которую можно квалифицировать как модель речевого жанра портрета в СМИ¹. Такое моделирование предполагает поаспектный анализ языковой репрезентации коммуникативных и содержательных категорий, обобщение полученных результатов в виде выделения прагматических и содержательных типов портрета, а также их объединение в систему на основе взаимосвязи и взаимодействия².

Будучи одним из актуальных речевых жанров, портрет как элемент СМИ не обособляется от собственно публицистических жанров, при этом их собственное, традиционное назначение согласуется с коммуникативной интенцией портрета, верно и обратное: портрет модифицируется в зависимости признаков того или иного жанра СМИ.

Портрет как особый речевой жанр анализируется с характерной для него коммуникативной интенцией. Модель речевого жанра «портрет человека» строится на основе общей модели речевого жанра с учетом особой коммуникативной цели – описать прагматически важные качества, черты человека. Самыми существенными признаками портрета являются³:

1. Прагматические: особая коммуникативная интенция – описать человека, выделяя прагматически важные качества; типичный образ автора – «всезнающего» говорящего, наделенного определенной, достаточной для конкретной коммуникативной ситуации информацией; типичный образ

¹ Шмелёва Т. В. Модель речевого жанра // Антология речевых жанров. Вып. 1. М., 2007. С. 88-98.

² Долгова Е. В. «Портрет» в жанровом пространстве журналистских текстов // Журналистика и медиаобразование-2008: сб. трудов III Междунар. науч.-практ. конф. Белгород, 2008. – С. 191-196.

³ Сидорова М. А. Публицистический вариант речевого жанра «портрет человека»: дисс. канд. филол. наук. Барнаул, 2005.

адресата, находящегося в ситуации дефицита информации об интересующем его человеке, доверительные отношения между участниками общения;

2. Содержательные: портрет предполагает описание человека, его прагматически важных качеств, свойств, признаков, а также их оценку (диктумное и модусное содержание);

3. Языковые: многообразие экспрессивных и оценочных языковых средств.

Автор, создавая образ человека, использует разные возможности выражения визуального впечатления, соединяет в нем описание черт внешности и характеристику поведения персонажа. Портрет становится способом обнаружения индивидуального, неповторимого в изображаемом человеке, и в то же время типического, свойственного человеку и за пределами определенной ситуации. Значит, любое портретное описание подчинено определенному коммуникативному намерению (интенции) создателя портрета, а именно – с требуемой степенью словесной детализации описать, воссоздать какой-либо предмет или лицо¹.

Речевые произведения можно классифицировать по принципу наиболее близкой к оценочной цели говорящего. Существует несколько интенций автора текста: 1) создать портретную характеристику человека; 2) выразить одобрение действия или поступка человека; 3) выразить неодобрение действия или поступка человека; 4) выразить наставление через напоминание истины.² Для изучаемых в исследовании медиатекстов, составляющих дискурс о кинематографе, характер жанр портретирования человека, который представляется как речевой жанр, в основе которого лежит коммуникативное намерение автора текста описать или воссоздать с требуемой степенью

¹ Седова Н. А. Речевой жанр «портрет человека»: коммуникативно-прагматическая интерпретация // Вестник ОмГУ. 1999. Вып.4. — С. 94-98.

² Никитина Л. Б. Образ-концепт «homo sapiens» в русской языковой картине мира. Омск, 2003.

словесной детализации лица, его характерные составляющие и отличительные признаки¹.

Портрет сегодня многогранно включен в систему современной культуры и тесно связан с понятиями «имидж», «харизма», «face factor», «образ», которые отражают важность представлений о человеке в обществе. Портрет становится все более значимым не только в художественном творчестве, но и в более широких границах — культурных, политических, социальных².

Автор, создающий тексты о персоне, должен обладать опытом и набором знаний и квалификаций, позволяющих ему давать определенное видение своего героя. Таким образом, пропуская тексты через призму своих знаний, журналист наполняет их субъективностью и передает оценку герою текста. Оценочность, являясь необходимой частью познавательно-ценностной конструкции действительности, выступает средством реализации творческого замысла журналиста.

В журналистском тексте в зависимости от объекта исследования используются разные типы оценок, начиная от общих — положительной (пейоративной) или отрицательной (или мелиоративной), которые даются «по совокупности признаков», т. е. отражают соответствие / несоответствие объекта идеальному образцу, выражаются с помощью прилагательных или наречий с оценочным значением: плохой — хороший, плохо — хорошо.

Неотъемлемая черта оценочности в текстах — возможность ее разных интерпретаций, необходимость в ее мотивировке. Общую оценку можно оспаривать, что порождает рассуждение, где центральным становится оценочное суждение. Для обоснования используются частнооценочные значения, которые выражаются с помощью разных языковых средств и текстовых приемов. Основные типы частных оценок:

¹ Седова Н. А. Речевой жанр «портрет человека»: коммуникативно-прагматическая интерпретация // Вестник ОмГУ. 1999. Вып.4. С. 94-98.

² Неверова И. А. Художественный портрет как форма постижения человека в истории культуры: автореф. дисс. культ. СПб., 2008.

1. Сенсорные: сенсорно-вкусовые, или гедонистические;
2. Психологические: интеллектуальные, эмоциональные;
3. Сублимированные, или абсолютные: эстетические – синтез сенсорных и психологических, этические;
4. Рационалистические – связанные с практической деятельностью человека: утилитарные, нормативные, телеологические.¹

Авторское начало в журналистских текстах определяет восприятие и воздействует на создание образов. Смысловая авторская позиция непосредственно влияет на субъективность или модальность публицистической речи. Творческий опыт журналиста дает широкий простор для интерпретации передаваемого сообщения. «Интерпретация представляет собой своеобразный мост между описанием и оценкой, когда уже известно, что оценивать, но неизвестно как. Её цель – понимание и объяснение окружающей среды, её соотнесение с общекультурным информационным контекстом».²

Субъективная модальность – важный признак любого текста, в силу чего данная категория является текстообразующей. Особенности выражения субъективно-модальных значений в текстах разных речевых стилей различны, зависят от коммуникативной позиции автора, особенностей адресата, наличия или отсутствия диалогичности, официального или неофициального характера речевой ситуации и т. д. В публицистической речи особый характер приобретает функция убеждения. Публицист убеждает путем прямого воздействия на читателя и поэтому в явной форме выражает свое отношение к сообщаемому. В публицистических текстах, характеризующихся эмоциональностью, открытостью авторских оценок, стремлением воздействовать на адресата, коэффициент субъективной модальности высок. Публицист прямо и непосредственно обращается к читателю со своими мыслями, чувствами, оценками.

¹ Арутюнова Н. Д. Аксиология в механизмах жизни и языка. М., 1984. С. 5 – 23.

² Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000. С. 274.

Субъективное начало публицистического произведения, приемы создания текстовой модальности, их характер и количество, связаны не только с личностью журналиста, но и с адресатом – читателем, часто массовым и неоднородным. Именно для него и ради него пишется текст, проникнутый субъективно-модальными оценками, которые формируют мнение адресанта, его общественно-политическую позицию.

Е. М. Вольф¹ связывает оценку в журналистике с представлением субъекта оценки об отношении данного предмет или события к нормативному положению вещей или к существующей в данном социуме норме, и с оценкой в узком или в собственном смысле слова, связанной с противопоставлением хорошо / плохо. Так, можно говорить об установлении соответствия потребностям, интересам, представлениям читателей. Журналист должен уметь достоверно, убедительно оценить явление для себя и для окружающих. Оценка в журналистском тексте представляет собой указание на отношение говорящего к сообщаемому.

В кругу текстовых способов выражения субъективно-модальных оценок интересное применение находит прием «экспликации авторского «я» (термин Т. В. Матвеевой) – текстовые включения, которые строятся как повествование от первого лица и используются для того, «чтобы подчеркнуть открытый характер журналистской позиции, сообщить индивидуально-личностную окраску всему, о чем говорится в тексте». «Масштаб использования приема включенного авторского «я» в журналистских текстах различен: от единственного фрагмента на пространстве текста до «сюжета в сюжете», когда читатель узнает не только о самом событии, но и процессе подготовки публицистического произведения об этом событии».²

Портретная журналистика уникальна своей особенностью превращать человека в настоящего героя, раскрывая его уникальные качества, проникая в

¹ Вольф Е. М. Функциональная семантика оценки. М., 2006.

² Матвеева Т.В. О некоторых способах выражения субъективной модальности в публицистическом тексте // Структура и семантика текста. Воронеж, 1988. С. 109.

его духовный мир. Важнейший критерий – сходство создаваемого образа с оригиналом, сохранение и передача его уникальных индивидуальных черт, отражающих его социальное положение и культурный опыт. Этот критерий является неизменным, несмотря на субъективно-авторскую окраску, которая присутствует в текстах о личности и является способом выражения собственного мировоззрения автора и его творческой манеры. Автор материала при создании портрета раскрывает не все качества личности, а выбирает наиболее характерные и значимые.

Изучение любого дискурса показывает, что каждый из них обладает своими интенциями, группами с набором присущих им жанров и жанрообразующих установок. Все эти особенности объединены категориальными значениями.

Категория – это понятие, в котором отображены наиболее общие и существенные свойства, признаки, связи и отношения предметов, явлений объективного мира.¹

Применительно к тексту термин может пониматься как общий и существенный признак всех текстов, участвующий в моделировании самого понятия «текст». Текстовая категория – это типологический признак, который свойственен всем текстам и без которого не может существовать ни один текст.

Исследование категории личности в журналистском тексте требует обращения к теории категориальной лингвистики.

Помимо основных грамматических категорий, были обнаружены новые системные отношения между лингвистическими явлениями. Так, А. В. Бондарко является автором теории функционально-семантических категорий². Он определяет функционально-семантическую категорию как систему разнородных языковых средств, способных взаимодействовать для выполнения определенных семантических функций. Функционально-

¹ Кондаков Н. И. Введение в логику. М., 1967. С. 143.

² Бондарко А. В. Грамматическая категория и контекст. Л., 1971.

семантические категории представляют собой широкие языковые сферы, куда входят как морфологические категории, так и взаимодействующие с ними и связанные с ними семантико-функциональной общностью элементы, относящиеся к иным сторонам и уровням языка.

А. В. Бондарко выделяет следующие категории: темпоральность, которая охватывает языковые средства выражения времени; модальность – предполагает использование средств выражения отношения высказывания к действительности; персональность, выражающая семантику лица; аспектуальность о характере протекания действий; залоговость, которая охватывает категорию залога.

А. В. Бондарко, исследуя данные категории, предполагает отсутствие набора универсальных функционально-семантических категорий, и связывает данный тезис с языковым подходом к данным категориям. Ученый вводит понятие поля, которое представляется как взаимодействие элементов, образующих структуру, если представлены связи однородных и разнородных языковых средств, в том числе грамматических и лексических. На опыте сопоставлений указанных элементов было доказано, что при столкновении или объединении языковых средств грани между аспектами и уровнями языка остаются неизменными. Полевая структура категории позволила определить ее основные признаки, средства выражения. Структура функционально-семантического поля уникальна тем, что, в отличие от понятийного поля, она имеет языковую материализацию и определяется соотношением значений. А. В. Бондарко раскладывает основные свойства категории на «ядро» и «периферию», что позволяет выделить морфологические, грамматические и другие признаки и объяснить их место в структуре. Разбирая некоторые функционально-семантические категории подробнее, автор делает акцент на грамматические составляющие, прибегая к примерам, иллюстрирующим выражение выделенных свойств, и характеризуя приемы с помощью лексико-синтаксического и морфологического разбора.

Изученные А. В. Бондарко поля категории дали толчок к категориальному изучению языка другими лингвистами, хотя предмет исследования в работе ученого не предназначался для анализа текста, он преследовал иные цели. Идеи А. В. Бондарко поддерживались другими учеными при изучении категорий более широкого функционально-коммуникативного плана (В. К. Гречко, Е. Н. Шендельс).

Продолжателем исследования можно назвать Т. В. Матвееву, которая в своей работе¹ ставила целью отразить категориальные значения в тексте и выявить их функционально-стилевые модификации. Вслед за А. В. Бондарко, Т. В. Матвеева заявляет главный критерий выделения текстовых категорий – общность семантической функции взаимодействующих языковых элементов. Но в отличие от предшественника, ставит условия исследования: не абсолютизировать разнородность языковых элементов до полного обследования различных функционально-стилистических категорий. Мысль Т. В. Матвеевой состояла в том, чтобы оперировать набором определенных текстовых категорий, который отражал бы основные составляющие коммуникативного акта (адресант – предмет речи – адресат).

Текстовая категория – это такой признак, который свойственен всем текстам и без которого не может существовать ни один текст, т. е. это типологический признак. В свою очередь, текст может рассматриваться как совокупность определенным образом соотнесенных текстовых категорий.²

Т. В. Матвеева указывает на важную роль экстралингвистических факторов, их набора и степени важности, что является ядром функционально-стилевой концепции, отмечая также, что конкретные качества стиля определяются не только базовыми факторами, но и

¹ Матвеева Т. В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий. Синхронно-сопоставительный очерк. Свердловск, 1990.

² Ванников Ю. В. К обоснованию общей типологии текстов, функционирующих в сфере научно-технического перевода // Текст как объект лингвистического анализа и перевода. М., 1984. С. 15–26.

характером коммуникации, типовым статусом адресата и др. Поэтому можно сделать вывод, что любой фактор значим для стилистического анализа.

В поиске речевой системности Т. В. Матвеевой были обнаружены композиционно-текстовые приемы, где оценка предмета речи возводится в принцип создания публицистического текста. Характер оценочности выявлен как открытый, так и имплицитный. Тезис следует из условия, что текст как главный элемент анализа не определяется лишь языковыми средствами, а является продуктом целенаправленной речевой деятельности, и что его замысел рождается на этапе формирования внутренней речи субъекта как концепт. Из чего следует, что авторский замысел так или иначе строится согласно его восприятию действительности.

Текстоведческий аспект в работе Т. В. Матвеевой является основополагающим. Так, текстовые категории разделены на три разновидности: линейные (цепь языковых единиц единой предназначенности, организованная по принципу последовательности), полевые (совокупность единиц различных языковых уровней, объединенных общностью семантики и текстовой функцией) и объемные (представляющие синтез линейных и полевых). Опираясь на исследование А. В. Бондарко, Т. В. Матвеева называет полевые текстовые категории основными.

Идеи Т. В. Матвеевой по обоснованию категориального подхода к изучению текстуальности и необходимости выделения признаков текста для выделения текстовых категорий основывались на концепциях И. Р. Гальперина, А. Ф. Папиной, З. Я. Тураевой.

Формирование полевого подхода к систематизации средств выражения категорий по А. В. Бондарко и обоснование категориального подхода к изучению текстуальности по Т. В. Матвеевой явились подходами к выделению категориальной семантики. Нельзя не упомянуть функционально-

смысловой подход, описанный в трудах М. Н. Кожиной¹, где категории определены как инструмент описания своеобразия речевой манеры в сферах общения. М. Н. Кожина дает определение категории как системе средств, объединившихся на основе выполнения ими единого коммуникативного задания, что дает возможность выделить уникальный подход в объединении этих языковых средств по коммуникативно-функциональному принципу. Данный подход дает более широкие возможности для определения центральных и периферийных средств и отражается в показателе значимости семантики.

Таким образом, с помощью аналитических исследований можно выделить особенности выделения текстовых категорий. Изучение этапов становления категориальной теории текста явилось предпосылкой для установления лингвистического определения речевого жанра, посредством выделения собственно жанровых категорий. Л. Р. Дускаева делает это возможным, придавая сущности жанра свою специфику при помощи референтной, модусной категорий и категории диалогичности².

Л. Р. Дускаева поясняет, что категория диалогичности является самой широкой среди выделенных и представляет типичную структуру речевой коммуникации (информационный повод – новое сообщение – ориентация на адресата). Интеракции в типе категории, сочетая в себе текстообразующие языковые средства и приемы, образуют разные типы текстов: описательные, повествовательные, аргументирующие, побудительные.

Предполагается, что модусные (или иллокутивные) категории имеют свойство выражения отношения субъекта речи к адресату. Целевую ментально-речевую направленность Л. Р. Дускаева сводит к основным – сообщения, оценки и побуждения. Категории по набору языковых средств

¹ Кожина М. Н. Общая характеристика текстовых категорий в функционально-стилевом аспекте // Очерки истории научного стиля русского литературного языка XVIII-XX вв. Т. 2, ч. 2. Пермь, 1998. С. 3-15.

² Дускаева Л. Р. О жанровых текстовых категориях // Жанры речи. №2. 2016. С. 25-32.

способствуют передаче авторского отношения, что соотносится с полями референциальных значений речевых жанров. Предметное поле может изменяться в зависимости от речевых жанров.

Так, происходит эволюция в лингвистике понятия категории, исследованной как грамматическая и текстовая, и, наконец, выявление такой единицы как жанровая категория, которая поможет приблизиться в исследовании к речевому жанру портрета в аспекте категории персональности. Жанровые категории выражают референциальное значение – предметное поле, на которое направлен модус. Они присутствуют в разных группах жанров. Жанр портрета находит признаки информирующего речевого жанра, где предметным полем выступает персоне. Так, категория персональности понимается через систему признаков семантического субъекта, грамматически функционирующую как категория лица. Эта категория определяет говорящего, участника речи и того, кто в речи не участвует. На ее основе формируется функционально-семантическое поле персональности, обладающее центром и периферией¹.

Речевой жанр портрета – текстотип, который сформирован посредством объединения интенций по представлению реальной личности, указывающих на ее характеристику, социальную роль и общественную значимость. Любое описание человека подчинено цели воссоздать образ, наделить человека качествами и чертами. Ю. М. Коняева и Л. Р. Дускаева, исследуя коммуникативные сценарии представления в тексте творческой личности, приводят частный способ реализации авторского замысла², в котором объединены по принципу и порядку представления личности в профессиональной среде. Коммуникативные действия, отвечающие исследованию ученых, выглядят так: осведомление о биографических

¹ Лаврова С. Ю. Категория персональности в дискурсе публичности (на материале «Большой книги интервью» И. А. Бродского) // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. № 4-2. 2010. С. 587-589.

² Дускаева Л. Р., Коняева Ю. М. «Звездная персоне» в арт-журналистике: стилистико-речевая репрезентация коммуникативного сценария // Филология и человек. №1. 2015. С. 15-25.

данных, описание внешности, объяснение оценки этапов жизненного пути, объяснение роли персоны в обществе. Существование перечисленных речевых шагов предполагает оценку, объектом которой становится творческий путь и творческая карьера личности. Следовательно, присутствует эстетическая оценка этапов творческого пути. Человек искусства предстает образцом для подражания, выделяются его лучшие качества. Таким образом, социальная оценка также важна в представлении человека, при указании на нее описываются разные стороны самого человека.

Отражая в тексте набор перечисленных действий, происходит их объединение в коммуникативные сценарии репрезентации личности в тексте. Л. Р. Дускаева охарактеризовала коммуникативный сценарий как речевую последовательность коммуникативных шагов, создание которой детерминировано определенной интенциональностью.¹

Нельзя не признать, что тексты, написанные в речевом жанре портрета человека, пронизаны оценочной интенцией, в то время как на первом месте, очевидно, стоит осведомительная интенция. Тексты представляют фактуальную информацию, дают представление о личности, ее биографии и вкладе в культурный процесс, но информацию мы получаем предварительно сформированную при помощи авторского замысла, собранную и созданную в соответствии с особенностями личности, а также подвергшуюся отбору в соответствии с типом и концепцией издания. Исходя из этого, портрет человека в специализированном издании об искусстве и культуре будет служить просветительским целям, портрет же в информационном издании часто содержит только информирующую функцию о событии, представленном при помощи портрета личности, участвовавшей в его создании.

Если говорить об интенциональной характеристике текстов, посвященных портрету творческой личности в медиатексте, стоит уточнить,

¹ Дускаева Л. Р. Интенциональность речевой деятельности журналиста: онтология и структура // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. 2012. № 2.

что отбор языковых средств, составляющих основу категории личности в журналистском тексте, происходит в соответствии с целеустановкой автора и выбранным коммуникативным сценарием. На черты, свойственные творческой личности, накладываются модусные характеристики. Это позволяет раскрыть творца, указать на его ценность для общества и его вклад в мир искусства. Можно сделать вывод, что языковые приемы категории личности строятся не только на авторских интенциях, но и на специфических чертах портретируемого.

Вслед за Л. Р. Дускаевой и Ю. М. Коняевой¹ мы склонны считать, что поле средств выражения речевого материала, формирующего портрет творческой личности в медиатексте, разделяется на микрополя

- номинации персоны,
- дескрипции персоны,
- указатели на действия персоны.

Исследование А. В. Бондарко подтверждает, что средства выражения микрополей в речевом жанре соотносятся со средствами модусной (иллокутивной) категории, что предполагает оценочность в текстах, а, следовательно, наложение модусных характеристик, субъективизации.

В каждом тексте, вне зависимости от интенциональности, встречается номинация. Номинация (от лат. *nominatio* – наименование) в языкознании – наименование как процесс соотнесения языковых единиц (прежде всего слов) с обозначаемыми объектами (предметами, признаками, событиями и т. п.).² Ядром этого микрополя по теории функционально-семантических категорий³ является имя существительное: собственное, выделяющее в тексте объект репрезентации, и нарицательное, дающее представление о характере его

¹ Дускаева Л. Р., Коняева Ю. М. Семантико-стилистическая категория личности в журналистском тексте // Славянский мир и национальная речевая культура в современной коммуникации: К 155-летию со дня рождения академика Евфимия Федоровича Карского: сб. науч. тр. / редкол.: М. И. Конюшкович (гл. ред), Т. А. Пивоварчик, И. И. Минчук. Гродно, 2016. С. 249 - 258.

² Словари и энциклопедии на Академике <http://gallicismes.academic.ru/26348/номинация> (Дата обращения: 08.05.2017).

³ Бондарко А. В. Грамматическая категория и контекст. Л., 1971.

деятельности. Обычно, в тексте содержатся метафорические единицы и другие средства выражения оценочности, что обогащает категориальную семантику.

Дескрипция, описательное определение единичных объектов посредством общих понятий (имён, свойств и отношений), выполняющее ту же функцию, что и название собственным именем,¹ не может занимать лишь часть текста. Описание внешности и окружения проходит через весь текст, поэтому авторский модус создает новую структуру, описывая детали, особенности которых теперь несут в себе и оценку автора. Черты облика изображаются при помощи слов с предметной семантикой, что является ядром микрополя. Периферия заполнена числительными, собственными именами существительными, глаголами эмоционального действия, метафорическими наименованиями. Также важное место занимают визуальные дескриптивы, такие как фотографии, портреты, рисунки, сопровождающие текст. В сочетании со словесной составляющей, они создают полноценную картину творческой личности, позволяя читателю получить исчерпывающую информацию о герое.

Средства выражения микрополя указания на действия персоны придают повествовательный характер тексту, используются для яркого выражения творческой личности при помощи описания времени и места, которые близки герою, чтобы расставить наиболее значимые для человека акценты в жизни. Это средства темпоральности, локативности, акциональности, акцентности. Из них средства темпоральности содержат в себе даты, время и временные формы глаголов, числительные; локативные средства представлены топонимами, существительными со значением места, личными местоимениями; акциональные могут быть выражены как глаголами действия и перемещения, так и периферийными способами

¹ Словари и энциклопедии на Академике
<http://dic.academic.ru/searchall.php?SWord=Дескрипция&from=xx&to=ru&did=galicismes&s type=> (Дата обращения: 08.05.2017).

называния действий – восприятия, эмоционального действия и поведения; и наконец, акцентирование производится с помощью предлогов, союзов и частиц с указательным значением¹.

Итак, речевые жанры функционируют при помощи средств выражения диалогичности, референтности и иллокутивности, что рождает категории, средства выражения которых могут быть представлены в виде функционально-семантического поля. Категории включают в себя микрополя, подробно раскрывающие сущность общего поля.

В ходе изучения типологических категорий текста стало очевидным, что текстовая категория персональности служит интенции представления участников событий, отвечая на вопрос кто? Композиционно-стилистические структуры, содержащие особенности средств выражения микрополей, влияют на текстотворчество в журналистских жанрах. Речевой жанр портрета, функционирующий в информационных журналистских жанрах, предполагает наличие авторской позиции – оценочности. Следовательно, с помощью изученных жанровых категорий представляется доступным обозначить особенности речевого жанра портрета, а также дать полную характеристику репрезентации портрета в медиатексте при помощи микрополей языковых и композиционных средств номинации, дескрипции персоны и ее действий.

2.2. Создатель кино как творческая личность: репрезентация в медиатексте

Исследование показало, что антропоцентризм является одной из главных лингвистических тенденций в текстотворчестве. Лингвистическая интерпретация человека подразумевает комплексное изучение его признаков и черт. Языковые приемы категории персональности отвечают этим целям, объединяя в себе способы репрезентации специфических черт человека. Но

¹ Коняева Ю. М. Речевой жанр «творческий портрет» в аспекте категории персональности // Медиалингвистика. №4 (14). 2016. С. 47-59.

образ человека не всегда мог быть описан посредством изученного алгоритма. Существуют разные подходы к интерпретации с позиций лингвистики. Так, самые значимые направления основаны на характеристике человека как языковой коммуникативной личности¹, подходе к реконструкции образа человека по данным языка², описании языковых моделей человека и моделей его поведения³. В исследовании следует подробнее остановиться на подходе, в котором единицей описания выступает образ человека.

Подробное изложение алгоритма описания образа человека найдем у Ю. Д. Апресяна⁴, который определяет образ как своеобразную схему человека, воссозданную в человеческом сознании через «наивную картину мира» при помощи языковых данных. Он выделяет состояния, свойственные человеку, которые складываются в системы с присущими им действиями и формируют ожидаемую реакцию. На основе выделенных основных систем Ю. Д. Апресян формирует развернутую схему для интерпретации состояний человека, протекающих в его душе и сознании, его интеллектуальных или речевых действий, и на ее основе инициирует лексическое описание образа человека.

Экспликация образа по схеме описания человека Ю. Д. Апресяна производится с помощью языковых средств, которые отображают жизнедеятельность человека. Для того чтобы создать комплексный портрет человека в динамике, следует в описании объединить непроцессуальные (языковое портретирование) и процессуальные характеристики (модели поведения человека). Обозначенный подход к описанию образа человека подразумевает, что все языковые формы характеристик интерпретируются по принципу действий этого человека в жизни и исполнения его социальных

¹ Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М., 2003.

² Апресян Ю. Д. Образ человека по данным языка (попытка системного описания) // Вопросы языкознания. 1995. №1. С. 37-67.

³ Урысон Е. В. Проблемы исследования языковой картины мира. Аналогия в семантике. М., 2003; Черова С. В. Деятельность: лингвистический анализ. Киров, 2008.

⁴ Апресян Ю. Д. Указ соч.

ролей. Таким образом, образ человека представляет собой совокупность характеристик непроцессуальных, что может быть выражено внешностью, предпочтениями и т. п., и процессуальных, т. е. целенаправленной деятельностью, рождаемой определенными мотивами.

Сам по себе человек – это физическое существо, обладающее индивидуальным набором характеристик. Его характер, отношения с окружающим миром и социумом, мотивы его действий и модели поведения существуют в зависимости от многих факторов. Перечисленные детали так или иначе оказывают воздействие на его образ жизни и род деятельности, что позволяет обозначить гипотезу о различиях в описании представителей различных профессий. В лингвистической характеристике появляются речевые средства, которые способны формировать определенный образ того или иного создателя кино. К разным фигурам применимы различные приемы отображения внешности, характера, методов работы; определенные характеристики более значимы, другие не так весомы в создании образа представителя рода деятельности. В связи с этим, видится важным проследить, какие языковые средства помогают сформировать портрет создателей кино и передать специфику рода деятельности.

Совокупность лексических полей, выделенных Ю. Д. Апресяном, создает основу для описания образа человека и содержит особенности, которые вторят деталям экспликации этого образа, составляющим основу категории личности. Так, диалогичность журналистских текстов, «атрибут и условие жизнеспособности системы массово-коммуникационного обмена информацией в обществе»¹, находится в прямой зависимости от целей и интенций автора текста. Диалогичность возникает на основе выражения автором реакции на определенное событие, изложение аргументов в свою пользу, анализе и оценке вопросов, значит, невозможна без модусной характеристики. Выявленные ранее микрополя, выражающие

¹ Дускаева Л. Р. Диалогичность современных газетных текстов в аспекте речевых жанров. Пермь, 2004.

лексические средства описания творческой личности, в речевом жанре портрета связаны со средствами иллокутивной категории. Следовательно, исследование референтных категорий без учета оценки личности невозможно.

На основе материалов, опубликованных в СМИ и раскрывающих личности создателей кино, исследуем, какими языковыми средствами, формирующими жанровую семантико-стилистическую категорию персональности, наполнены микрополя средств их выражения. Свое исследование построим по принципу наименования роли создателя относительно кинопроизводства. Так, в киноискусстве создателем кино может быть назван каждый участник процесса становления произведения искусства, внесший свой вклад в окончательный результат кинотворчества (режиссер, актер, оператор, продюсер, сценарист, композитор и др.)

Режиссер – одно из главных лиц на съемочной площадке. Его видение и методы работы главным образом воздействуют на съемочную группу, т. к. он чаще всего является главным постановщиком и директором картины. Он представляет фильмы на фестивалях и форумах и становится лицом произведения искусства.

Авторы медиатекстов о киноискусстве не избегают упоминаний создателя кино в лице режиссера: указание на режиссера можно назвать негласным определением жанра кино, стиля его исполнения, места произведения на киноведческой арене и по сути одной из характеристик предполагаемой успешности или провала в прокате.

При анализе текстов было выявлено несколько приемов отражения **номинации** в тексте. Любой текст включает в себя первичное представление создателя через называние его по имени, озвучивание его профессии. Самая простая номинация, отражающая имя режиссера и присутствующая в любом тексте с упоминанием создателя, может иметь более сложный характер за счет полного или короткого имени. Помещая в начало текста (когда только предстоит раскрытие темы) неполную номинацию режиссера, состоящую

только из его имени или фамилии, автор указывает на его известность, подразумевая, что обозначенный в тексте деятель искусства известен широкой публике и не требует дополнительного представления. Для описания же менее прославленного режиссера используется номинация полного имени для знакомства с читателем.

Часто, когда текст посвящен кинокартине, а не одному из его создателей, авторы прибегают к дополнительному уточняющему компоненту, идущему за номинацией имени. Так, для обозначения режиссера используются названия его прошлых работ. Они выступают в роли «послужного списка», такой прием направлен на воздействие на память и призван вызвать у читателя прямую связь с другими работами:

Винить режиссера Пола МакГигана («Одержимость», «Счастливое число Слевина») в плагиате, впрочем, не стоит, поскольку именно он несколько серий «Шерлока», собственно, и поставил. («Виктор Франкенштейн»: поп-версия великого романа с Рэдклиффом и МакЭвоем. Афиша Daily. 27.11.2015)

Профессия режиссера кроме технического видения процесса работы каждого из съемочной группы предполагает, в первую очередь, творческое видение результата. Режиссер как инициатор и идейный вдохновитель представлен в тексте номинацией профессии, но не только основной, но и другими синонимичными интерпретациями из иных творческих сфер (*автор, художник* и др.). Такие номинации используются в переносном значении и дают яркое изображение творца:

*В то же время картина меньше всего похожа на игру изощренного ума. Наоборот, при всей изобретательности **постановщик** сохраняет легкое дыхание, которого, как выясняется, хватает и на долгую дистанцию.* (Папа может – На канале НВО идет сериал Паоло Соррентино «Молодой папа». Газета ру. 02.11.2016)

***Андерсон** — не рассказчик, а поэт, и его нарративные идеи, разнообразившие прямолинейный survival horror, — допустим, остроумные отсылки к Льюису Кэрроллу, — за шесть фильмов давно растеряли всякий смысл.* («Обитель зла: Последняя глава»: Элис прощается (или нет). Афиша Daily. 8.02.2017)

«Ма Ма» имеет все шансы стать опус мажнум в фильмографии художника. (THR Рецензия: «Ма Ма» с Пенелопой Крус. The Hollywood Reporter Russia. 04.12.2015)

Биографические данные в описании создателя имеют различный характер. Номинация может указывать на место рождения создателя и его национальность. Выделение аспекта оседлости может также приводить к умозаключениям об определенном стиле создания фильма, свойственным его соотечественникам:

Соррентино на протяжении всей карьеры упорно сравнивают с Феллини. У них действительно есть кое-что общее, а «Великая красота» была снята итальянцем отчасти как оммаж классике. (Папа может – На канале НВО идет сериал Паоло Соррентино «Молодой папа». Газета ру. 02.11.2016)

Номинации с семантикой родственных связей позволяют представить путь становления режиссера, а также указывают на некоторые ценности, повлиявшие на стиль:

В семнадцать лет будущий режиссер, сын банкира, остался сиротой, потеряв обоих родителей из-за несчастного случая. (Миру – Рим. Фильмы Паоло Соррентино. Искусство кино. №7. 2015)

Для обозначения этапов жизненного пути создателя используются прилагательные с семантикой времени (*следующий, прошлый*). Помещение такой номинации в начало текста предвосхищает развернутые коннотации объекта описания:

История того, как будущий великий американский режиссер на заре карьеры берется от безденежья делать exploitation про банду грабителей с большой железной дороги вполне могла стать курьезом, если бы не удивительная специфика этих импровизированных «высших режиссерских курсов». (Мартин Скорсезе: Перрон останется. Сеанс. 21.07.2013)

Биографическое описание посредством выделения возраста подразумевает наличие гласной или негласной аналогии, т. е. для номинации *юного, младшего, старейшего* требуется присутствие фигуры, которая являлась бы противоположной по принципу или сходной с главным объектом описания. Нельзя не отметить, что такой прием также может быть использован для иллюстрации опыта режиссера:

Так, самый старый и самый молодой конкурсанты остроумно и с легкостью раздвигают наши представления о том, что такое кинематограф. (Канны-2014: Долан/Годар. Сеанс. 23.05.2014)

Профессиональные характеристики являются частью номинации режиссера в тексте. Профессионализм может быть выражен сравнением с классиком или его выдающимся коллегой. Автор ставит создателя на одну ступень с признанным профессионалом, что говорит об успешности первого. Для такой номинации достаточно имени эталона для прямой ассоциации:

Мир, созданный продолжателем дела Феллини, – это богатые декорации папской резиденции и нарочито литературные диалоги персонажей. (Папа, Папа, что мы будем делать. Российская газета. 06.12.2016)

Придают значение профессионализму и модусные характеристики отраженные в социально значимой роли режиссера. Давая описание режиссеру, автор прибегает к усилительным конструкциям в превосходной степени (*самый, крупнейший, талантливейший*). Такие номинации в совокупности с национальностью создателя усиливают положительную реакцию, обозначают режиссера как представителя государства:

Лет двадцать, не меньше, большой автор, крупнейшая фигура отечественного кино пробавлялся сущей ерундой. (Обыкновенное чудо: в прокате «Рай» Кончаловского. Фонтанка. 19.01.2017)

44-летний Фархади, ведущий в своем поколении режиссер Ирана (после «Оскара» за «Развод Надера и Симин» — можно сказать, официально), — реалист и интеллект, не самое очевидное на сегодня сочетание. («Коммивояжер» Асгара Фархади: иранская драма про честь и месть. Афиша Daily. 3.02.2017)

Социальная роль режиссера может быть выражена отсылкой к номинации высшего профессионального ранга. Автор выражает общеизвестную истину, указание на высокую степень профессионализма только напоминает о положении создателя в обществе. Это может быть констатация получения престижной награды, номинация на нее или отнесение режиссера к старейшинам кинематографа, внесшим большой вклад в его становление:

Соррентино на протяжении всей карьеры упорно сравнивают с Феллини. У них действительно есть кое-что общее, а «Великая красота» была снята итальянцем отчасти как оммаж классике. (Папа может – На канале НВО идет сериал Паоло Соррентино «Молодой папа». Газета.ру. 02.11.2016)

Дескрипция режиссера играет важную роль при составлении портрета создателя. Для режиссера свойственны отличные от других творцов черты, ведь его портрет складывается из характеристик идей и их воплощений, создающих его уникальный стиль, что может означать пересечение речевых средств микрополей дескрипции и описания действий.

Биографические данные в качестве элемента дескрипции будут использованы для уведомления о фактах жизни, косвенно о внешности в виде числительных, указывающих на возраст, об этапах жизненного пути:

*Вот уже **тридцать семь лет** — чуть больше, чем главному герою, — **Джим Джармуш** по утрам просыпается и идет (не буквально, конечно) снимать кинофильмы. (Зельвенский против «Патерсона»: Джим Джармуш смотрит в зеркало. Афиша Daily. 16.02.2017)*

***К началу 1970-х годов** Скорсезе — синефил с единственным полнометражным опытом за плечами. (Мартин Скорсезе: Перрон останется. Сеанс. 21.07.2013)*

*Свой самый лучший, самый честный, самый легкий и едва ли не самый короткий фильм **Бернардо Бертолуччи** снял в **72 года**, уже будучи — после нескольких операций на позвоночнике — прикованным к инвалидному креслу. (Портрет Бернардо Бертолуччи — 75. Сеанс. 16.03.2016)*

Может присутствовать указание на место рождения режиссера с помощью уточняющих описательных конструкций:

***Австралиец** Джастин Курзель привлек к себе вниманием по-хорошему чернушным и давящим «Снежным городом», **снятым у него на родине** и получившим в 2011 году приз ФИПРЕССИ в Каннах. (THR Рецензия: «Макбет» с Майклом Фассбендером, The Hollywood Reporter Russia 26.11.2015)*

О том, как работает режиссер, насколько он преуспел в создании произведений искусства или почему не нашла признания его новая работа, говорит его уникальный стиль, средствами репрезентации которого отличается дескрипция личности. Описание внешности режиссера

практически отсутствует, на первое место выходят его привычки, черты характера. Создателю присущи особенности обыкновенного человека, автор изображает, как эти особенности формируют режиссера (*спокойная уверенность, слишком умен*):

Его спокойная уверенность, быть может, и стала решающим фактором, склонившим Пенелопу Крус согласиться на главную и, по сути, единственную женскую роль в картине. (THR Рецензия: «Ma Ma» с Пенелопой Крус. The Hollywood Reporter Russia. 04.12.2015)

Ларраин слишком умен и недостаточно сентиментален, чтобы сделать по-настоящему популярный, народный фильм из этого более чем подходящего сюжета: молодая красавица, «икона стиля», как принято выражаться, склонилась над бездыханным телом всемогущего мужа. («Джеки»: Натали Портман в своей лучшей роли хоронит Кеннеди. Афиша Daily. 22.02.2017)

Для того чтобы передать внутренний мир создателя в тексте применяется аналогия с героями картины. Такой подход к репрезентации открывает читателю и зрителю возможность анализа идеи произведения с помощью знакомства с отражаемыми чертами творца. Важной составляющей являются метафорические описания режиссера (*альтер эго – пролетарий из провинции, обладатель острого слуха*):

*Один из самых признанных режиссеров современности, он с успехом работал в разных странах с талантливыми знаменитыми людьми. Делать про это фильм было бы, конечно, неправильно, нескромно, поэтому его **альтер эго** — **пролетарий из провинции**, который водит автобус; Джармуш чувствует с ним **духовное родство** и одобряет его маленький ежедневный героизм, его **отсутствие амбиций**, его незаметный миру **творческий поиск**.* (Зельвенский против «Патерсона»: Джим Джармуш смотрит в зеркало. Афиша Daily. 16.02.2017)

*Обладатель **острого слуха и уникального голоса**, однажды он перестал снимать фильмы о людях и стал снимать о творчестве.* (Зельвенский против «Патерсона»: Джим Джармуш смотрит в зеркало. Афиша daily. 16.02.2017)

Описанный прием дескрипции созвучен с подходами указаний на действия персоны, о чем говорят средства выражения акциональности в

тексте – глаголы физического и донативного действия. Можно обнаружить множество примеров пересечения этих микрополей.

Важным представляется описание стиля творчества: только так можно судить о работе профессионала. Описание режиссера в работе обрывает модусными характеристиками, что связано с авторскими задачами:

*Долан, тем не менее, продолжает **изумлять в мелочах**; его знаменитая **наглость** до сих пор с ним. «А почему бы нет?» — его **режиссерское кредо**. (Канны-2014: Долан/Годар. Сеанс. 23.05.2014)*

*Но материал это **абсолютно скорсезевский**, причем Скорсезе как раз скорее золотого периода, чем сегодняшнего: драма **думающего, сомневающегося, ищущего ответы, даже бунтующего католика**. («Молчание»: Скорсезе прислушивается к Богу в Японии. Афиша Daily. 27.01.2017)*

*Соррентино, **несущий на плечах всю славную историю итальянского кино и привычно перегружающий ткань своих картин метафорами, цитатами и рифмами**, явственно мечтает исполнить простую песню. (Миру – Рим. Фильмы Паоло Соррентино, Искусство кино. №7. 2015)*

Сравнение режиссера с коллегами по киносфере, поиск схожих приемов исполнения, аналогия по сюжетным линиям произведений может быть использована как в положительном, так и в отрицательном ключе. Преимственность традиций отражает выработанный стиль режиссера, а влияние окружения накладывает свой отпечаток на в текст о режиссере:

*О чем мы говорим, когда мы говорим об Алехандро Гонсалесе Иньярриту? Обычно — о просчитанном трагическом надрыве, склонности к маньеризму, о превратно понятом магическом реализме и банальностях, которые режиссер изрекает с **важностью Кристофера Нолана** и бессмысленной настойчивостью уличного проповедника: то есть о тех типических чертах его кинематографа, что кочуют у мексиканца из фильма в фильм, делая их настолько невыносимыми. («Бёрдмэн»: Что-то в воздухе. Сеанс. 21.01.2015)*

*Фирменный прием Соррентино и Бигацци, возможно, **унаследованный от Бертолуччи**, — круговая панорама камеры вокруг застывшего персонажа или сцены, превращенной в стоп-кадр. (Миру – Рим. Фильмы Паоло Соррентино. Искусство кино. №7. 2015)*

*Когда Иньярриту надоедает разглядывать кишки на снегу (очень красивые, впрочем, кишки), его уносит в **мечтательную тарковщину** — подмигивают кони, стелется дымка, Ди Каприо в рубище вступает в разрушенную часовню. («Выживший» Алехандро Гонсалеса Иньярриту: survival porn. Афиша Daily. 12.01.2016)*

Социальная оценка творчества также влияет на портрет создателя кино. Роль режиссера рисуется за счет признания обществом. Средства темпоральности добавляют текстам экспрессивности и подчеркивают диалогичную природу медиатекста:

*Но, что самое удивительное, кинжал в спину вам воткнет не Курзель, **на чей успех изначально никто не надеялся**. («Макбет»: какая такая трагедия? Cinemaholics. 29.11.2015)*

*Он **всегда был кумиром пошляков** (не только их, конечно), но сам пошляком не был. (Зельвенский против «Патерсона»: Джим Джармуш смотрит в зеркало. Афиша Daily. 16.02.2017)*

*О том, что тут шутят, что само по себе сенсация, поскольку самой **распространенной претензией к Иньярриту всегда был проклятый вопрос современности** Why so serious? («Бёрдмэн»: Что-то в воздухе. Сеанс. 21.01.2015)*

Характеризация окружения может быть обращена к неповторимому стилю режиссера. В таком изображении присутствуют и речевые средства указания на действия. Средством выражения категориального значения здесь становится лексика с предметной семантикой. При изображении режиссерского подход к работе используется специальная лексика дискурса о кино:

*Нечто похожее, но свое, делает в том же каннском конкурсе Годар, у которого **трехмерное изображение намеренно сбивает и режет глаз, заставляя зрителя болтать головой в беспокойстве**. (Канны-2014: Долан/Годар. Сеанс. 23.05.2014)*

*Превращение главного героя в безумное чудовище можно было бы списать на **личный взгляд режиссера**, но тот дарит ветке персонажа **достойный конец**, которого не заслужил даже оригинальный Макбет, сотканный из двойственности и заслуживающий эмпатии. («Макбет»: какая такая трагедия? Cinemaholics. 29.11.2015)*

Следующий прием также находится на границе двух микрополей. Не упомянуть о нем невозможно, т. к. режиссер как главный представитель фильма создает ауру будущего представления о кино. В случае с позитивным

принятием премьеры описание будет положительным, в ином случае стоит рассмотреть дескрипцию, отражающую обманутые ожидания. Оценочные номинации здесь преобладают:

Возможно, все дело в том, что Купер не пытается никого удивить сколько-нибудь сочной сценой и хотя бы на несколько шагов выйти за каноны жанра. Это скорее печально, потому что в предыдущем фильме режиссер доказал, что может сделать из скромной криминально-социальной драме с хорошими актерами нечто интересное. (THR Рецензия: «Черная месса» с Джонни Деппом. The Hollywood Reporter Russia. 26.10.2015)

*Я, хоть и не обладаю властью погубить карьеру Алехандро Гонсалеса Иньярриту, тоже ничего не ждал от его нового фильма, **нашпигованного** звездами и поставленного на **дежурное** открытие Венецианского фестиваля. (Венеция-2014 «Бердмен» Алехандро Гонсалеса Иньярриту: редкая птица. Афиша Daily. 28.08.2014)*

Микрополе **указаний на действия** составляют глаголы физических действий, передающие хронологию работы режиссера. Часто действия могут быть отображены в обратном порядке, если тезис указан в начале как результат проката, премии или др., а далее описываются следствия, которые к этому привели. Речевые средства и описательные конструкции этого микрополя помогают показать жизненный путь создателя, становление профессионала:

*«Ищите поэзию в повседневном», — говорит Джармуш в «Патерсоне». Когда-то, особенно в своих первых фильмах в 80-е, Джармуш об этом не говорил — он молча ее находил. И ленивым, как будто случайным движением **выплескивал** на экран. (Зельвенский против «Патерсона»: Джим Джармуш смотрит в зеркало. Afisha Daily. 16.02.2017)*

Передача сведений о режиссере может быть представлена обозначением его социальной роли в обществе как части его жизненного пути. Номинации, присвоенные обществом режиссеру, дополнены глаголами действия прошедшего или настоящего времени в зависимости от актуальности:

Что значит быть коммунистом (а Моретти, как известно, — политически активная фигура, он был организатором акций протеста против режима Берлускони) и

желать иного будущего для всех? (Не было печали: ретроспектива Нанни Моретти в «Пионере». Colta. 8.11.2016)

Общее представление у просвещенных российских консерваторов (к каким, конечно, *относится и Кончаловский*) — что западный обыватель, основа общества потребления, которое все никак не хочет закончиться крахом, и есть причина всех бед человечества. (Господин исполнитель: Андрей Архангельский — о диктатуре скуки в «Раю» Кончаловского. Colta. 2.01.2017)

В текстах встречаются аналогии с другими картинами создателя и подразумевается предложение сравнить работу режиссера над рецензируемым фильмом с его прошлыми произведениями или произведениями коллег. Указание на действие направлено на типизацию черт стиля или, наоборот, противопоставление признанным канонам. Основные языковые средства при этом — глаголы повелительного наклонения и глаголы перемещения (*заставляет вспомнить, отсылает*):

«Молодость» заставляет вспомнить «И корабль плывет», «Репетицию оркестра», даже «8 1/2» — при этом режиссер оставил дома Тони Сервилло, пересек итальянскую границу, перешел на английский и выбрал самые космополитичные декорации из возможных. (Премьера недели «Молодость» Паоло Соррентино: Майкл Кейн и Харви Кейтель в швейцарском санатории. Афиша Воздух. 20.10.2015)

МакГиган, как и авторы «Сказок», подстраивается под кругозор сегодняшнего зрителя, отсылает не столько к первоисточнику, сколько к его поп-культурным вариациям, к уже видоизмененному мифу. («Виктор Франкенштейн»: поп-версия великого романа с Рэдклиффом и МакЭвоем. Афиша Daily. 27.11.2015)

Для микрополя указаний на действия характерны различные способы акцентирования: *Мне всегда казалось, что этот способный человек, когда-то дебютировавший яркой драмой «Сука-любовь», от фильма к фильму ухудшается, осваивая в совершенстве искусство спекуляции.* (Венеция-2014 «Бердмен» Алехандро Гонсалеса Иньярриту: редкая птица. Афиша Daily. 28.08.2014)

Как было выявлено ранее, микрополям свойственно пересекаться в процессе репрезентации режиссера в тексте. Микрополя связаны со средствами выражения оценочных суждений, что позволяет выделить еще одно явление пересечения этих систем речевых средств.

Яркий пример – статья-подборка Esquire о режиссере Джиме Джармуше (см. Приложение 1). После каждой номинации, данной в подзаголовке, автор переходит к дескрипции, подтверждающей номинацию, объясняя с помощью глаголов разного характера его оценку и указывая на основные черты и особенности творца. Ожидаемо, что такие тексты будут наполнены оценочными номинациями, обусловленными модусными характеристиками, и метафорическими приемами, отраженными в референтных ситуациях.

Таким образом, номинация в тексте о режиссере, помимо указаний на биографические данные, говорит о профессионализме создателя и подкрепляется усилительными конструкциями. Портретное описание режиссера основано на характеристике стиля творчества, его личностных особенностей. Описательные приемы окружения свойственны дескрипции творческой личности и пересекаются с обозначением действий режиссера.

Для режиссера более свойственны описания действий, чем внешности, что говорит об особенностях профессии – не важно, каким предстанет режиссер воочию, его внешний вид не повлияет на создание кино. Для того чтобы определить жанр кинофильма и стиль режиссера, в текстах даны описания его жизненного пути, что предполагает социальную оценку зрителем.

Актер – не менее важная на съемочной площадке фигура, которой предстоит выполнять указания режиссера. Образ героя фильма основан на облике, стиле, манерах актера, что влияет на то, какой будет кинокартина. Актер выполняет функцию «лица кино» в прямом понимании. Способы репрезентации актера в тексте сходны с подходами к описанию режиссера, но главный акцент смещен, т. к. успешность актера и его влияние на предмет искусства зависят не только от стиля исполнения работы, но и от визуальной составляющей.

Номинация актера в тексте имеет свои особенности. В тексте, содержащем упоминание об актере, присутствует первичное представление

по имени, и от того, каким образом имя будет представлено, зависит общий характер отношения к создателю. Так, указание полного имени, не избегая прибавления отчества, говорит о большом уважении к актеру, о его богатом опыте работы. Только фамилия творца может говорить о его молодости, широкой известности или о пренебрежительном отношении автора текста.

Некоторые номинации связаны с амплуа героев кино, сыгранных актером. Обозначен актер в тексте может быть посредством своей роли в рецензируемом фильме: *Что касается **заглавного персонажа**, то от него и вовсе глаз не оторвать.* (Папа может – На канале НВО идет сериал Паоло Соррентино «Молодой папа». Газета.ру. 02.11.2016) Через упоминание его стилиобразующей роли, повлиявшей на творческий путь актера: *Но так и остался в памяти зрителя **Шуриком**, главным положительным героем народного режиссера.* (Любимые актеры Леонида Гайдая. Tele.ru. 30.01.2017)

Оповещение об актере предполагает его причастность к кинокартине. На создание образа персонажа могут накладывать отпечаток прошлые роли, выработанный стиль актера или его смежные профессии: *А они тут все спорные: только ленивый не будет упражняться в остроумии по поводу **комика в трагической роли** или, например, Виктора Сухорукова в роли Гиммлера, «поварихи» **Высоцкой**.* (Обыкновенное чудо: в прокате «Рай» Кончаловского. Фонтанка. 19.01.2017)

Внешность как главный инструмент актера также может стать номинацией, заслуживающей внимания: *Камера всегда любила эту **кареглазую шатенку**.* (Новое имя: Алисия Викандер. Tele.ru. 04.06.2015)

Описательный элемент дает важную характеристику актеру, **дескрипция** помогает живо представить исполнителя роли и его стиль, узнать о его жизненном и творческом пути. Для творческой личности, в т. ч. для создателя кино используются похожие приемы по причине необходимости создания целостного портрета личности.

Описание жизненного пути строится по мотивам отдельных жизненных ситуаций, повлиявших на становление актера. Биографические данные при упоминании актера имеют осведомительный характер, могут быть выражены числительным, если речь идет о возрасте творца, или датой при описании события, повлиявшего на творческий путь:

*Вдруг оказывается, что **80-летний Кейн** — интереснее, чем 80-летний Фред Бэлинджер.* (Премьера недели «Молодость» Паоло Соррентино: Майкл Кейн и Харви Кейтель в швейцарском санатории. Афиша Воздух. 20.10.2015)

*Ее карьера киноактрисы началась, когда **ей было всего 19 лет: в 1950 году** она сыграла в фильме «Смелые люди».* (Любимые актеры Леонида Гайдая. Tele.ru. 30.01.2017)

Место рождения также определяет портрет актера и выделяется топонимом или существительным со значением места, указывающим на принадлежность творца к родине (*шведка, великий англичанин*):

*Мы готовы спорить, что **шведка Алисия Викандер** – тот самый случай.* (Новое имя: Алисия Викандер. Tele.ru 04.06.2015)

*Композитор Кейна придуман немногим более интересно, однако **великий англичанин** держит фильм, не давая ему совсем развалиться в коллекцию открыток.* (Премьера недели «Молодость» Паоло Соррентино: Майкл Кейн и Харви Кейтель в швейцарском санатории. Афиша Воздух. 20.10.2015)

В биографической справке может иметь место описание окружения актера, выполняющего функцию представления условий становления личности: ***Дочь театральной актрисы**, она, можно сказать, выросла на подмостках.* (Новое имя: Алисия Викандер. Tele.ru. 04.06.2015)

Представление создателя, упоминание об актере выполняет задачу познакомить с неизвестным читателю представителем искусства или же напомнить об успешном творце. В обоих случаях автор текста использует отсылки к прошлым работам создателя:

*Кроме перечисленных актеров, в роли Макдуфа по полной выкладывается Шон Харрис, памятный, например, образом **Яна Кертиса** в «Круглосуточных тусовщиках».* (THR Рецензия: «Макбет» с Майклом Фассбендером. The Hollywood Reporter Russia. 26.11.2015)

Она сыграла воинственную красотку *Элис в «Седьмом сыне»*, прекрасного дроида в *«Из машины»*, писательницу-пацифистку *Веру Бриттен в «Воспоминаниях о будущем»*, и, конечно, нежный цветок *Китти в новой версии «Анны Карениной»*. (Новое имя: Алисия Викандер. Tele.ru. 04.06.2015)

Если текст посвящен выходу кинокартины, прошедшему фестивалю или ретроспективе, то репрезентация актера несущественна и служит лишь для акцентирования определенных моментов фильма. В таком случае упоминание о нем будет заключено в скобки, выполняя справочную функцию:

Даже Роберт Кеннеди (его прекрасно играет Питер Сарсгаард) позволяет себе сомнения. («Джеки»: Натали Портман в своей лучшей роли хоронит Кеннеди. Афиша Daily. 22.02.2017)

Ленни (одна из лучших ролей в карьере Джуда Лоу) — непроницаем и непредсказуем. (Папа может – На канале НВО идет сериал Паоло Соррентино «Молодой папа». Газета.ру. 02.11.2016)

Дескрипция актера главным образом построена на описании внешности. Наиболее важная составляющая образа будущего героя – главного элемента визуального перформанса – это его внешние данные и личностные характеристики, которые ложатся в основу создаваемого персонажа. Помимо прямых описаний внешних черт (*выразительные грустные глаза, пучеглазая физиономия*), явно наполненных оценочной семантикой, присутствуют детали, присущие актеру на личностном уровне (*никулинская способность смеяться на полном серьезе, обычный режим сияющего самодовольства*):

Режиссера потрясли нуюлинская способность смеяться на полном серьезе и его выразительные грустные глаза. (Любимые актеры Леонида Гайдая. Tele.ru. 30.01.2017)

Комик Дюкен придает персонажу дополнительное измерение своей характерной пучеглазой физиономией. (Обыкновенное чудо: в прокате «Рай» Кончаловского. Фонтанка. 19.01.2017)

Ведущее место в текстах об актерах занимает описание актерской игры, жизни внутри картины. Дескрипция стиля подачи персонажа в кадре отражает облик актера и, главным образом, его профессионализм.

Описательные приемы строятся на основе метафоры (*блистательная актерская работа, чудеса сдержанности*) и существуют совместно с речевыми средствами указания на действия:

Расцветивает бесцветное блистательная актерская работа Пенелопы Крус. В ней вся палитра — гнев, страх, отчаяние и безграничное счастье. (THR Рецензия: «Ма Ма» с Пенелопой Крус. The Hollywood Reporter Russia. 04.12.2015)

У Купера он проявляет чудеса сдержанности, играет на полутонах и тем самым добивается по-настоящему зловещего эффекта. (THR Рецензия: «Черная месса» с Джонни Деппом. The Hollywood Reporter. 26.10.2015)

А бесконечная харизма Лоу, который в очередной раз подтверждает свой незаурядный талант, вызывает желание смотреть каждую серию дольше, чем отмеренные пятьдесят минут. (Папа, Папа, что мы будем делать. Российская газета. 06.12.2016)

В работе актера очень важно взаимодействие с директором и главным вдохновителем картины — режиссером. Так, влияние постановщика на роль может дать характеристику актеру:

Александр Сергеевич и до Леонида Иовича снимался во многих картинах и всегда успешно, но как бы сейчас сказали «раскрутил» его все же Гайдай. (Любимые актеры Леонида Гайдая. Tele.ru. 30.01.2017)

Важной характеристикой актерского мастерства является сравнение таланта с коллегами, влияние окружения:

Правда, МакЭвой — при всех достоинствах — не Камбербатч и не Дауни-младший: ему заметно не хватает веса для столь массивной роли. («Виктор Франкенштейн»: поп-версия великого романа с Рэдклиффом и МакЭвоем. Афиша Daily. 27.11.2015)

Главной похвалой и «призом» за проделанную работу для актера становится народное признание. Социальная оценка творчества актера создается при помощи речевых средств, исполненных положительной коннотации в случае успеха и признания (*бесподобна, потрясающее перевоплощение, правдивая игра*) и отрицательных описаний, если ожидания не оправдались (*предательство, испортил, ухудшил ситуацию*):

*Тут самое время сообщить, что **Портман бесподобна**: ... И технически — манеры, мимика, своеобразный выговор — и эмоционально это стопроцентное попадание в необходимый фильму образ и тончайшая работа внутри него.* («Джеки»: Натали Портман в своей лучшей роли хоронит Кеннеди. Афиша Daily. 22.02.2017)

***Предательство придет от Фассбендера**: так эффектно смотрящийся в роли средневекового полководца, он воспроизводит реплики в виде речитатива, не вкладывая в них ни страсти, ни глубины. И хотя в ошибочном изображении героя в первую очередь виноваты сценаристы, Фассбендер только **ухудшил ситуацию**.* («Макбет»: какая такая трагедия? Cinemaholics. 29.11.2015)

*В его **надменном печальном облике больше правды**, чем во всех его репликах, и Соррентино, к счастью, дает ему помолчать.* (Премьера недели «Молодость» Паоло Соррентино: Майкл Кейн и Харви Кейтель в швейцарском санатории. Афиша Воздух. 20.10.2015)

Микрополе **указаний на действия** актера, как и в случае с режиссером, пересекается с дескрипцией. Отражение жизненного пути предполагает описание ситуаций, повлиявших на формирование уникального стиля актера. Описание может опираться на предыдущие киноработы актера:

*Отдельного внимания, конечно, заслуживает работа гримера, но грим был сильной стороной и других фильмов Деппа — достаточно вспомнить его **персонажей из «Эдварда Руки-Ножницы» и «Чарли и шоколадной фабрики»**, где актер в полной мере раскрывал свой **эксцентрическую сторону**.* (THR Рецензия: «Черная месса» с Джонни Деппом. The Hollywood Reporter Russia. 26.10.2015)

Специфика ролей, сыгранных создателем, может также обозначать его творческий путь:

*Небольшие роли стали его призванием — причем он **играл не только злодеев** (в его фильмографии есть и бандиты, и махновцы, и уголовники), **но и вполне положительных героев** — пограничников, следователей, военных.* (Актер Александр Яковлев умер в возрасте 70 лет. Газета.ру. 20.12.2016)

Достижения в профессиональной сфере, отмеченные кинокритиками и жюри фестивалей, влияют на узнаваемость и популярность актера, а значит заслуживают внимания при описании его жизненного пути:

*Ну а для Лето этот персонаж станет заявкой на «Оскар» за лучшую мужскую роль — ведь его **предыдущий приз был всего лишь премией за роль второго плана**, а это не так престижно.* (Уорхол к «Оскару» приведет. Газета.ру. 21.09.2016)

Стиль работы над ролью рождает уникальные черты актера, поэтому отражение в тексте характеристики уникального мастерства необходимо. Полифоничность – особенность, специфичная для такого приема. Указание на то, как «живет» актер в кадре, как подает свою роль, как выкладывается при исполнении, отражено в текстах глаголами эмоционального действия и способа поведения (*не вызывают дрожь, осталась привычка «играть» движениями и жестами*):

*Но с тех пор у Алисии осталась **привычка** каждую свою роль «играть» движениями и жестами.* (Новое имя: Алисия Викандер. Tele.ru. 04.06.2015)

*Кейн честно **отрабатывает поставленную задачу**, но делает что-то еще сверх нее. Кейтель в своего персонажа, как обычно, **вживается**, Кейн от своего слегка **отстраняется**, достигая отрезвляющего драматического эффекта.* (Премьера недели «Молодость» Паоло Соррентино: Майкл Кейн и Харви Кейтель в швейцарском санатории. Афиша Воздух. 20.10.2015)

Актер в тексте описан через его перевоплощение в образ или ожидаемое перевоплощение: номинация часто направлена на указание имени персонажа кино, описание личности построено при помощи средств выражения стиля работы в кадре, а социальная оценка актерской игры характеризуется важным показателем успешности картины.

Можно сделать вывод, что в отличие от режиссера, которому присущи описания действий и творческой мысли, портрет актера складывается посредством отражения других особенностей создателя. Здесь внешние данные представляются важной особенностью актерской деятельности, характеристика внешности находит отражение в каждом из микрополей. Актер как «лицо фильма» является важным элементом искусства кино, и поэтому неотъемлемым героем текстов о кино.

Оператор – один из исполнителей идеи кинофильма, важная составляющая тандема с режиссером – главным постановщиком на съемочной площадке.

В текстах о киноискусстве, опубликованных в универсальных СМИ, редко встречается упоминание оператора. Авторы специализированных изданий уделяют больше внимания его творческому стилю, его видению будущего фильма, связи с режиссером. Причиной такого четкого разделения является то, что можно назвать «представительской функцией». Режиссер и актер выполняют задачу повысить узнаваемость фильма, презентуя свое творение зрителям, оператор же находится «внутри» процесса, работая над видом картины, над тем, какой она предстанет на заключительном этапе съемок.

Номинативно оператор часто выражен в медиатексте именем и фамилией. Упоминание об этом создателе опционально, когда тема касается кинофильма. В основном представление фильма в СМИ основано на репрезентации режиссера как идейного вдохновителя и актера как исполнителя этой задумки. Работа оператора же видна при глубоком анализе киноискусства и свойственна специализированным медиатекстам, опубликованным в изданиях о кино. Именно поэтому оператор представлен именем, исключая тексты, посвященные исключительно персоне этого создателя.

Дескрипция биографических данных связана исключительно с профессиональным творческим путем оператора. Так, он может быть представлен как последователь киношколы или номинант престижной премии:

Оператор Руи Посас – кинематографист старой школы. (10 фильмов с отличной операторской работой. Cameralabs. 27.08.2015)

Роберт Ричардсон, получивший Оскара за «Лучшую операторскую работу», использовал реальные места и естественные источники света всякий раз, когда это было возможно. (10 фильмов с отличной операторской работой. Cameralabs. 27.08.2015)

Портрет оператора исполнен характеристик действий. Важной составляющей описательных приемов является изображение стиля работы на съемочной площадке. Исполнение оператором своих функций и воплощение творческих замыслов существенно влияет на «вид» произведения киноискусства. В описании творческого стиля оператора используются средства, указывающие на мастерство творца. Модусные характеристики отражены в таких описаниях:

*Да и снимал ее тот же человек, которого, не испугавшись ложного пафоса, пора называть **гением**, — оператор Эммануэль Любецки. (Венеция-2014 «Бердмен» Алехандро Гонсалеса Иньярриту: редкая птица. Афиша Daily. 28.08.2014)*

Виртуоз такого уровня — редкая птица даже в Голливуде, имя Любецки в титрах последние лет десять означает превращение любой картины в *tour de force* операторских суперспособностей. («Бёрдмэн»: Что-то в воздухе. Сеанс. 21.01.2015)

Тандем оператор–режиссер можно назвать определяющим в кинемире, т. к. он создает течение в искусстве. Союз этих двух творцов может сулить картине необычайный успех или громкий провал, в зависимости от слаженности команды. Именно поэтому авторы стремятся указать на совместный процесс работы двух создателей для яркого изображения стиля и жанра кино:

*Съёмочная группа с **оператором Питером Демингом**, который **несколько раз работал с Дэвидом Линчем**, старательно воссоздавала художественный стиль, присущий старому Голливуду. (10 фильмов с отличной операторской работой. Cameralabs. 27.08.2015)*

*При этом всем понятно, что единственный бог, которому позволено здесь жить, — это **сам Иньярриту**. А его **апостол — Эммануэль Любецки** со своим сундучком чудес. (Оскар-2016: Кто и за что получит призы Киноакадемии. Афиша Daily. 24.02.2016)*

***Постоянный соавтор Балабанова**, снявший все его ленты после «Груза-200», здесь он выдаёт невероятное по выразительности визуальное решение. (Обыкновенное чудо: в прокате «Рай» Кончаловского. Фонтанка. 19.01.2017)*

Если режиссер работает с идеей, актер работает с образом, то оператор полностью отдается технике. Мастерство управления камерой, его видение

результата с помощью объектива кинокамеры в процессе съемки говорит о творческом портрете. Описание через ведущий рабочий инструмент – исключительный признак дескрипции оператора в медиатексте:

Камера Дениса Фирстова рациональна, как и герой, она движется в унисон развитию действия: ... от крупных планов – к планам сужающимся, будто бы загоняющим героя в угол. (Перформанс с трагическим финалом. «Коллектор», режиссер Алексей Красовский. Искусство кино. №6. 2016)

Все кульбиты камеры Любецки, от которых захватывает дух, а сердце начинает биться в такт с сумасшедшим, состоящим исключительно из соло на ударной установке, саундтреком, — еще и путешествие по мозгу одного человека, роль которого умопомрачительно сыграна Майклом Китом. (Венеция-2014 «Бердмен» Алехандро Гонсалеса Иньярриту: редкая птица. Афиша Daily. 28.08. 2014)

Техническая профессия оператора предполагает использование в текстах о киноискусстве специальной лексики. Описание стиля оператора изобилует профессиональными терминами, названиями аппаратуры. Используются термины не только из мира кино и видеосъемки (*стедикам*, *гоупро*), но и заимствованные иностранные слова (*слоу-мо*), измененные упрощенные названия техники («Алекса» об ARRI Alexa):

Съемка велась на чёрно-белую 35 мм плёнку с использованием системы Стэдикам, что для операторов Владимира Ильина и Юрия Клименко было несколько необычно. (10 фильмов с отличной операторской работой. Cameralabs. 27.08.2015)

То, что он творит со своей «Алексой», уму непостижимо. (Оскар-2016: Кто и за что получит призы Киноакадемии. Афиша Daily. 24.02.2016)

Речевые средства микрополя **указаний на действия** этого создателя кино выступают ведущими в репрезентации оператора в медиатексте. В действиях оператора создается его неповторимый стиль и подход к работе.

Жизненный путь творца представлен с помощью указаний на профессиональные этапы, такие как признание зрителей и коллег. В основном о мастерстве оператора говорят его награды на престижных фестивалях:

Любецки, похоже, превратился в операторский аналог Месси и выиграет рекордный третий «Оскар» подряд, но что делать, если он и вправду Месси цифровой

съемки. (Оскар-2016: Кто и за что получит призы Киноакадемии. Афиша Daily. 24.02.2016)

*Кстати, пока все стонут про Ди Каприо, Роджер Дикинс («Убийца») **вхолостую** номинируется в тринадцатый раз; он **проиграл** даже в тот год, когда соревновался сам с собой.* (Оскар-2016: Кто и за что получит призы Киноакадемии. Афиша Daily. 24.02.2016)

И, как было выявлено ранее, профессия оператора предполагает действие, что выражено в текстах о кино. Описание рабочего процесса, стиля работы характеризует оператора подробнее, чем любой из перечисленных приемов. Использование глаголов действия в настоящем времени помогает воссоздать последовательность работы над фильмом и задумку творца, а метафорические описания — преобразить повествование, добавив творческой составляющей киносъемки:

*Симонов **мастерски стилизует** такие короткие вставки — драки, аресты, смерти заключенных концлагерей — под материалы архива кинофотодокументов.* (Обыкновенное чудо: в прокате «Рай» Кончаловского. Фонтанка. 19.01.2017)

*Любецки постоянно **снимает с нижних ракурсов**, чтобы в кадр попадало грозное небо, **проделывает какие-то невероятные хореографические маневры**, двигаясь от одного персонажа к другому (что особенно эффектно в сцене бойни в начале).* (Оскар-2016: Кто и за что получит призы Киноакадемии, Афиша Daily 24.02.2016)

Так, роль оператора в кино отличается своими задачами, т. к. профессия оператора совмещает в себе технические навыки и творческое воображение. Описание в тексте стиля работы и действий определены как ведущие характеристики оператора в тексте. Автор постигает мастерство создателя, используя средства, описывающие как подход к работе и неповторимый стиль, так и сам процесс съемки.

Помимо съемок процесс кинопроизводства предполагает продвижение картины, которым занимается **продюсер**. Оптимизация процесса съемок и проката главным образом зависит от мастерства именно этого создателя кино.

Особенности репрезентации создателя в медиатексте основаны на характеристиках отражения творческого портрета и его действий, что

позволяет рассматривать пути описания в точке пересечения двух микрополей. Продюсер по долгу службы часто остается «в тени» кинопроизводства, о его мастерстве можно судить лишь по результату проката, тогда как его работа неотделима от основного процесса. Авторы текстов, упоминая продюсера, указывают на отношения с главным коллегой – режиссером, ведь их слаженность может повлиять и на съемочную группу, и на результат работы:

Киностудия относится к нему насторожено, поскольку у него сложились «натянутые» отношения с Вачовски, а режиссеры гораздо более значимы для фанатов, чем продюсер. (Студия Warner Bros. перезапустит «Матрицу». Сноб. 15.03.17)

На его счету и культовые фильмы Алексея Балабанова, и успешная анимационная франшиза про трёх богатырей. (Продюсер Сергей Сельянов: российская киноиндустрия набрала хороший ход. Аргументы и Факты. 20.03.2017)

Основная функция этого создателя – планирование проката, продюсерское чутье определяет создаваемый образ в СМИ. Дескрипция продюсера складывается из деталей, описывающих его подход к кинопроизводству: *Корман, с его авантюрным, если не легкомысленным подходом к кинопроизводству и одновременно тонким чутьем конъюнктуры, обладал редко встречающейся на студиях способностью не выкручивать руки.* (Мартин Скорсезе: Перрон останется. Сеанс. 21.07.2013)

Ожидания, предъявляемые к кинокартине зрителем, выражаются через результаты проката. Такой показатель напрямую зависит от успеха деятельности продюсера. В тексте представлена констатация явления «заинтересованности фильмом», которая служит характеристикой стиля работы создателя: *Позорным провалом завершился прокат «первого российского фильма о супергероях» «Защитники».* («Защитники»: история одного провала. Esquire. 24.02.2017)

Если в описании продюсера присутствуют обозначения результата его работы, выраженного с помощью слов с предметной семантикой, то портрет **сценариста** складывается посредством описания действий, раскрывающих творческий потенциал и специфику сочинительской профессии. Сценарист в

кинопроизводстве выступает главным художником, и на созданном им полотне каждый член съемочной команды оставляет свои штрихи в пользу будущего произведения.

Изображение писательских способностей является ведущим элементом в создании портрета сценариста. Портрет этого создателя представлен опосредованно через предмет работы, т. е. через описание сценария. Разумеется, такие характеристики исполнены авторской оценочности:

*Игривая легкость превращается в тяжеловесную глупость, диалоги о Боге и природе не сообщают ни о чем, кроме **неспособности Лэндиса писать такие диалоги.*** («Виктор Франкенштейн»: поп-версия великого романа с Рэдклиффом и МакЭвном. Афиша Daily. 27.11.2015)

*И чем элегантнее панорамы и сопровождающая их музыка, тем заметнее драматургическая слабость, еще хуже — **посредственность сценария** «Молодости».* (Премьера недели «Молодость» Паоло Соррентино: Майкл Кейн и Харви Кейтель в швейцарском санатории. Афиша Воздух. 20.10.2015)

Микрополю указаний на действия принадлежат основные приемы репрезентации сценариста в медиатексте. Так, на жизненный путь будет указывать упоминание о прошлых работах создателя в виде глаголов, описывающих действия от лица творца (*писал, создал, придумал*): «*Выживший*» ближе к жанру, который в компьютерных играх называется *survival horror* (**сценарист Марк Л. Смит прежде писал именно хорроры**). («Выживший» Алехандро Гонсалеса Иньярриту: survival porn. Афиша Daily. 12.01.2016)

Интересен прием описания работы сценариста с персонажами фильма, который также характеризует задумку творца. Подход к изображению действующих лиц может говорить об уникальности творческой мысли, о его подходе к работе, что дает определение ему как профессионалу:

*Сценаристы **решили приписать** чете Макбетов погибшее дитя, что раскрыло **бы** с новой стороны некоторые реплики героев и добавило **бы** драмы, если бы в дальнейшем на нее попросту не наплевали.* («Макбет»: какая такая трагедия? Cinemaholics. 29.11.2015)

*Любопытно, что Хью Гласса он **не выдумал** — это реально существовавший, хотя и окутанный легендами человек. («Выживший» Алехандро Гонсалеса Иньярриту: survival porn. Афиша Daily. 12.01.2016)*

Сценарист, завершивший свою работу в основном еще в начале съемок, представлен в текстах о киноискусстве как творческая единица команды, вдохновитель и идейный инициатор, инструмент которого – слово, легшее в основу движений, диалогов, окружения в кино. Автором дается описание через призму его основного труда, воплощенного на экране.

Репрезентация образа **композитора** созвучна с коллегой – сценаристом, только в качестве предмета, описывающего мастерство создателя, выступает музыка.

Композитор, в первую очередь, музыкант, который создает произведения и для сферы кино. Если рассматривать творца исходя из концепции дискурса о кино, представление о нем в тексте об искусстве является дополнительным, и личность его представлена исключительно через описание вклада в картину: анализ саундтрека, аранжировки, музыкальной наполненности фильма.

Музыкальное произведение может быть названо *звуками, аккордами, шумом* и другими перифразами, а метафорические прилагательные добавляют изображению труда создателя осязаемости и используются в тексте для подчеркивания сюжетных линий:

*Все эти сцены, и с кровью, и с бабулями, и с картами, и с клеенкой, соединяет **смурная музыка**, прошивающая насквозь все монтажные склейки и эпизоды. (В своем репертуаре. «Черная месса». Сеанс. 4.11.2015)*

*Первое, впрочем, что обращает на себя внимание, — музыка, хотя это слово кажется не совсем точным определением **страшных, невыносимо печальных искаженных звуков**, которые извлекают за кадром смычки. («Джеки»: Натали Портман в своей лучшей роли хоронит Кеннеди. Афиша Daily. 22.02.2017)*

*По их воле передвигаются, как послушные войска, стада бизонов, под **мрачные аккорды** Рюити Сакамото падают метеориты. («Выживший» Алехандро Гонсалеса Иньярриту: survival porn. Афиша Daily. 12.01.2016)*

Речевые средства указания на действия привлекаются для передачи жизненного пути создателя:

Дистанция между влюбленным и предметом его страсти должна быть предельной, без этого не сложится романа: таков контраст между ангелическими песнопениями Дэвида Лэнга, автора музыки к «Великой красоте» и «Молодости», и назойливым дискотечным тыц-тыц, таким же однообразным, как катящаяся к закату жизнь. (Миру – Рим. Фильмы Паоло Соррентино. Искусство кино. №7. 2015)

*87-летнего итальянца **пять раз номинировали**, потом, не выдержав, вручили ему **приз** за вклад.* (Оскар-2016: Кто и за что получит призы Киноакадемии. Афиша Daily. 24.02.2016)

Фигура композитора также важна в кинопроизводстве для создания необходимого настроения в фильме и превращения кинокартины в аудиовизуальное произведение искусства.

Разумеется, съемочная команда предполагает намного более широкий состав создателей кино, каждый из которых вносит неоценимый вклад в производство фильма. Но целью анализа является изучение способов репрезентации создателей, наиболее освещаемых в медиатекстах, именно поэтому были выбраны самые яркие творцы.

В ходе исследования было выявлено, что репрезентация создателей кино в аспекте категории персональности выражается различными языковыми и композиционными средствами в зависимости не только от коммуникативной цели медиатекста, но и профессиональных особенностей каждого творца, его неповторимых черт, которые так или иначе оказывают влияние на результат кинопроизводства.

Режиссер как главный вдохновитель и директор картины занимает ведущее место в текстах о кино, презентация картины не обходится без упоминания о постановщике. Портретное описание основано на изображении действий и дескрипции творческого портрета личности, его стиля, который оказывает непосредственное влияние на жанр фильма. Если описание внешности режиссера не является необходимым для понимания киноискусства, то для актера внешние черты превалируют при его

репрезентации в тексте. Специфика профессии оператора предполагает активную работу на площадке, поэтому описание его как создателя кино преподносится в виде последовательности действий процесса съемки, в конечном итоге указывающих на его мастерство. Мастерство продюсера же заключается в социальной оценке итога его работы.

Некоторые создатели не удостоены номинации имени и представлены в тексте через призму своего «рабочего инструмента» или посредством выполненной работы. Главным образом такое упоминание используется с целью дополнения к основному повествованию о картине. Так, описание сценариста или композитора производится через оценивание творческого вклада в кинопроизводство в виде сценарной идеи и полноты ее реализации и музыкального сопровождения картины.

В ходе анализа выявлено, что четкое разделение между микрополями доступно не во всех случаях. Микрополя дескрипции человека и указаний на его действия часто пересекаются при описании окружения создателя кино, речевые средства выражения находятся на стыке двух систем. Отметим также, что модусные характеристики формируют основные речевые приемы описания и неотделимы от портрета создателя кино в медиатексте, а в арт-дискурсе оценка при описании произведения искусства превалирует.

ГЛАВА 3. КОММУНИКАТИВНЫЕ СЦЕНАРИИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЛИЧНОСТИ СОЗДАТЕЛЯ КИНО В МЕДИАТЕКСТЕ

3.1 Коммуникативный сценарий «Знакомство с создателем кино» в медиатексте

Тексты об искусстве не обходятся без упоминания создателя, творческой личности, благодаря идеям которой появляется на свет произведение искусства. Представление о культуре невозможно сложить без знакомства с творцами. Поэтому нацеленность средств массовой информации на освещение персоны стало причиной формирования портретных речевых жанров. Речевая репрезентация в тексте создателя содержит эстетическую оценку, которая необходима для интерпретации творчества, составляющего основу дискурса об искусстве.

Медиатекст строится исходя из определенной последовательности речевых шагов, которые составляют уникальную содержательно-смысловую структуру и образуют стратегию. Анализ понятия коммуникативного сценария поможет обозначить взаимодействие структуры текста с набором стилистико-речевых особенностей.

Впервые упоминание о схожем понятии обнаруживается в работах М. Минского. В когнитивной психологии требовался новый подход к решению представления знаний, существующих в человеческом мышлении. М. Минский изучает систему фреймов, определяя их как особые структуры данных для понятийного представления стереотипных ситуаций в рамках общего контекста знаний о мире¹. С этих позиций дается описание механизмов человеческого мышления, распознавания образов, восприятия зрительной и слуховой информации, а также проблемы лингвистики.

¹ Минский М. Фреймы для представления знаний. М., 1979.

Фрейм-сценарий, по М. Минскому, представляет собой типовую структуру для некоторого действия, понятия, события и т. п., включающую характерные элементы этого действия, понятия, события. По мотивам выводов ученого, сценарием называем набор взаимосвязанных коммуникативных действий, которые установлены в соответствии с принятыми алгоритмами речевого поведения, отражающими психологическую деятельность, которая является основой речевой деятельности.¹

Понятие коммуникативного сценария основывается на теории речевых актов и изучается в рамках прагмалингвистики. Следовательно, исследование понятия осуществляется в аспекте речевой коммуникации. По мнению О. С. Иссерс², речевая коммуникация – это стратегический процесс, базисом для него является выбор оптимальных языковых ресурсов. Сообщения в рамках коммуникации рассматриваются как серия решений говорящего. Чаще всего решения не являются обдуманными и принимаются автоматически. О. С. Иссерс указывает на некоторые ситуации, в которых требуется осознанное умозаключение. По словам ученого, в рамках речевого общения существуют такие типы решений:

- передать или не передать сообщение;
- определить семантический «ракурс»;
- выбрать лексическое наполнение, поверхностную синтаксическую структуру, последовательность фраз и коммуникативных шагов.

Следовательно, речевой сценарий получает новые характеристики. В ходе изучения стало известно, что коммуникативный сценарий предполагает учет человеческого фактора, а значит рассматривается в русле теории речевых

¹ Дускаева Л. Р., Коняева Ю. М. «Звездная персона» в арт-журналистике: стилистико-речевая репрезентация коммуникативного сценария // Филология и человек. №1. 2015. С. 16.

² Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи М., 2008.

актов. Цели участников коммуникации определяют выбор лексических средств и речевых шагов.

В. И. Шляхов придерживается аналогичной позиции, определяя сценарии как составную часть языка и средство общения, в основе типологии которых лежит теория речевых актов. И речевые акты, и сценарии являются речевыми сообщениями, а потому им присущи общие функции.

Сценарий речевого взаимодействия В. И. Шляхов определяет следующим образом: «Сценарий — это, с одной стороны, свернутая когнитивная модель (схема) речевого поведения, хранящаяся в долговременной памяти, с другой стороны – это словесная реализация этой модели собеседниками в дискурсе»¹. Автоматическое, бессознательное создание словесного произведения ученый называет трудностью в исследовании понятия. Такая схема влияет на понимание посыла собеседником. Вариативность событий определяется сюжетными линиями. Сценарий один, а сюжетов много, что объясняет неограниченный выбор речевых средств в рамках определенного сценария.

По критериям, разработанным Дж. Серлем, В. И. Шляхов выделяет классы сценариев. Для того чтобы понять логику ученого, обратимся к выделенным критериям Серля:

1. Цель говорящего при осуществлении речевого действия.
2. Соотношение высказывания и реальности. Этой реальностью может быть как материальный мир, так и коммуникативное окружение, реальность языка, социальное окружение и поведение человека.
3. Психическое состояние говорящих, его изменение под влиянием слов.

¹ Шляхов В. И. Сценарии русского речевого взаимодействия в теории и практике преподавания русского языка иностранцам: автореф. дисс. д-ра пед. наук. М., 2008. <http://oldvak.ed.gov.ru/common/img/uploaded/files/vak/announcements/pedagogicheskie/17-11-2008/SHlyakhovVI.doc>.

4. Сила иллокуции, т. е. эмоциональный накал высказывания, например, можно просить что-либо сделать, а можно требовать и приказывать.

5. Статус равенства или подчинения говорящих.¹

В подобной классификации речевых актов по иллокутивной цели высказывания выделяют ассертивную (сообщение о внешнем мире: что, кто и где), комиссивную (обязательства, обещания), директивную (побуждения, приказы, просьбы), декларативную (указы, объявления, приговоры), экспрессивную (эмоции коммуникантов) цели. Обратимся к классификации В. И. Шляхова:

1. «Уговоры. Убеждения. Требования. Просьбы». Доминирует волюнтативная функция.

2. «Знакомства. Прощания. Приветствия». Конвенциональные, этикетные события.

3. «Делиться впечатлениями. Признаваться в своих чувствах. Выразить раздражение и т. п.». Реализация эмотивной функции.

В. И. Шляхов считает, что психолингвистической основой теории сценарности являются представления о механизмах структурирования и обобщения речевого и социального опыта людей. Эти механизмы также называют когнитивными процессами, которые продуцируют особые схемы речевого поведения и хранятся в резерве памяти, чтобы быть извлеченными в подходящей ситуации для вербализации коммуникативных замыслов². Так, природа сценариев амбивалентна, по мнению ученого, сценарии существуют в форме глубинных структур, хранящихся в памяти, и в вербализованном состоянии.

¹ Серль Дж. Философия языка. Введение. М., 2004. С. 4.

² Шляхов В. И. Сценарии русского речевого взаимодействия в теории и практике преподавания русского языка иностранцам: автореф. дисс. д-ра пед. наук. М., 2008. <http://oldvak.ed.gov.ru/common/img/uploaded/files/vak/announcements/pedagogicheskie/17-11-2008/SHlyakhovVI.doc>.

Утверждается, что существует огромное количество критериев по классификации речевых действий. Поэтому можно сделать вывод, что выявленные критерии позволяют создавать классификации сценариев любой конфигурации, хотя и усложняют методику разработки систематизации сценариев речевого взаимодействия.

Если изучать коммуникативный сценарий в качестве речевой последовательности, predetermined авторским замыслом и набором интенций, то можно прийти к заключению о прямой связи замысла с композицией текста. В каждом из типов текстов, воплощающих тот или иной интенциональный стиль, языковые средства системно организуются в последовательности коммуникативных действий, совершаемых профессионалом, – коммуникативные сценарии.¹

Сюжетные линии влияют на выбор средств речевого воздействия и определяют последовательность коммуникативных событий. Именно поэтому то, как представлен в тексте творец, будет зависеть от интенциональности, которой наделен медиатекст.

Репрезентация личности создателя кино в тексте зачастую отражена в русле осведомительной или оценочной интенции. Важно отметить, что информация о творце представлена в зависимости от суммы факторов, влияющих на повествование. Это авторский замысел, психологические и профессиональные особенности его личности, а также концепция и тип издания, публикующего материал. Так, в специализированных изданиях о киноискусстве портрет создателя более подробен, содержит эстетическую оценку его творчества и апеллирует к высокому пониманию кинематографа, что влияет на выбор речевых средств. Но из любого правила есть исключения.

¹ Дускаева Л. Р., Коняева Ю. М. «Звездная персона» в арт-журналистике: стилистико-речевая репрезентация коммуникативного сценария // Филология и человек. №1.2015. С. 16.

В результате подробного изучения обширного эмпирического материала выделим следующие коммуникативные сценарии репрезентации создателя кино в медиатексте: **знакомство с создателем кино** и **оценивание создателя кино**. При помощи анализа текстов рассмотрим, какой набор коммуникативных действий будет отвечать заявленным интенциям, какие стилистико-речевые особенности присущи данным сценариям и изобразим структуру текста, типичную для каждого из сценариев.

Перейдем к анализу материалов, отражающих сценарий знакомства с создателем кино. Знакомство предполагает представление героя. Зачастую наименование истории, которая будет повествовать о творце, заявлена в лиде к тексту:

*С 10 по 12 февраля в московском кинотеатре «Пионер» **пройдет** ретроспектива Марен Аде — немецкого режиссера, близкого так называемой берлинской школе. («Никто не хочет играть со мной». Colta. 9.02.2017)*

*Джаред Лето **примеривается** к роли Энди Уорхола — он **спродюсирует** и **сыграет** заглавного героя в байопике знаменитого художника и, возможно, получит свой второй «Оскар». (Уорхол к «Оскару» приведет. Газета.ру. 21.09.2016)*

Такое первичное представление носит исключительно информирующий характер и часто не содержит ярко выраженную оценку, а лишь преподносит новость. Глаголы в будущем времени предваряют повествование о намерениях главного героя текста (*спродюсирует, сыграет*).

По определению «лид» – первый абзац статьи, расположенный под заголовком (хэдлином) и выделенный шрифтовыми средствами или пробелом от основного текста.¹ Его основная задача – предельно кратко раскрыть суть новости. Поэтому при сценарии знакомства с создателем важно отразить: а) номинацию самого творца, б) событие или действие, положенное в основу информационного повода. Лаконичная форма подачи создает настроение и передает генеральную интенцию «познакомить». Следующий за лидом текст отвечает заявленной интенции автора.

¹ Словари и энциклопедии на Академике http://advertising_pr.academic.ru/233/Лид [Электронный ресурс] (Дата обращения: 08.05.2017).

Стилистико-речевые особенности презентации личности соответствуют набору интенций, отраженных в тексте. Коммуникативные шаги, осуществляемые в русле представления создателя кино, созвучны изученным в работах Л. Р. Дускаевой и Ю. М. Коняевой¹. Интенциональность текстов, реализующих коммуникативный сценарий знакомства с создателем, включает: 1) осведомление о биографических данных, 2) портретное описание, 3) социальную оценку роли персоны в искусстве. Указание на речевые шаги не является обязательным условием репрезентации личности создателя кино, некоторые из них опущены по причине неприменимости к определенному информационному поводу. Журналист на этапе составления будущего текста производит отбор необходимой информации для репрезентации создателя кино и последующего информирования о чертах личности и его творческого пути.

Биографические данные, отраженные в тексте, указывают на жизненный путь создателя, готовят к восприятию его творчества. К биографической справке в тексте-знакомстве можно отнести и описание творческого пути:

*Уве Болл **прославился** — если так можно выразиться — в начале 2000-х годов. **Работать в кино** он начал лет за десять до этого, **снимал** тришевые ужасы и триллеры, а в 2005 году **выпустил** свою первую экранизацию видеоигры «Один в темноте» (Alone in the Dark). Дальнейшее развитие событий больше напоминало конвейер — в том же году Болл **экранизировал** «Бладрейн» (BloodRayne), через пару лет — «Во имя короля: История осады подземелья» (по мотивам игр серии Dungeon Siege), «Постал» (Postal и Postal 2) и «Фар Край» (игра Far Cry). (Рынок фильмов мертв. Газета.ру. 27.10.2016)*

*Для Джареда Лето этот фильм может стать шансом на еще один «Оскар». Напомним, что два года назад он **получил** премию Американской киноакадемии за картину «Далласский клуб покупателей», в которой **сыграл** больного СПИДом*

¹ Дускаева Л. Р., Коняева Ю. М. «Звездная персона» в арт-журналистике: стилистико-речевая репрезентация коммуникативного сценария // Филология и человек. №1. 2015. С. 15–25.

транссексуала. Его будущий герой также наверняка понравится тем, кто присуждает «Оскары». (Уорхол к «Оскару» приведет. Газета.ру. 21.09.2016)

В представленных отрывках можно отметить ряд глаголов, употребленных в прошедшем времени, которые поэтапно посвящают читателя в процесс становления персоны. Такие данные могут включать в себя как список значимых работ создателя, так и получение им наград и премий, упоминание которых также необходимо для представления личности в искусстве.

Портретные характеристики в контексте знакомства редко будут обращены к описанию внешности. Как было выявлено в прошлой главе исследования на этапе разбора методики репрезентации создателя в аспекте категории персональности, описание внешних данных с целью составления портрета творца актуально для кинодеятелей, которые используют свою внешность как инструмент, влияющий на существование кинокартины в мире искусства. Такие характеристики скорее субъективны и предполагают более подробную оценку журналиста, что не коррелирует со сценарием знакомства. В информировании о представителе кинематографа чаще встречаются детали, указывающие на внутренний мир создателя, представляющий его профессионализм: *Расстроивший самоповтором Долан, тем не менее, продолжает изумлять в мелочах; его знаменитая наглость до сих пор с ним. «А почему бы нет?» — его режиссерское кредо.* (Канны-2014: Долан/Годар. Сеанс. 23.05.2014) Описание стиля исполнения, подхода к работе, особенности выражения взглядов и творческих идей скорее найдут воплощение в тексте. Так, личностная черта создателя «наглость», которая в тексте называется автором *режиссерским кредо*, стала для него характерной и сделала его знаменитым, что неизменно влияет на презентуемый портрет создателя кино.

Важной задачей журналиста в информировании о творческой личности можно назвать освещение индивидуальных особенностей стиля создателя:

*В случае с Моретти повторяющаяся из фильма в фильм структура используется как **познавательный механизм**: с его помощью режиссер исследует реальность, при этом неожиданный резкий маневр в этом механизме абсолютно незаменим.* (Не было печали: ретроспектива Нанни Моретти в «Пионере». Colta. 8.11.2016)

С помощью деталей, свойственных работе создателя, автор раскрывает перед читателем мастерство творца. Автор указывает на тенденцию повтора специфики картин создателя, что помогает определить его творческий стиль, а также, используя пояснительную придаточную часть предложения, интерпретирует *познавательный механизм* творца для лучшего понимания его мастерства читателем.

Социальная оценка роли создателя в искусстве представляется главной доминантой в информировании о значимости его творчества. Оценка осуществляется аудиторией, а журналист выступает модератором диалога между творцом и зрителем.

Уве Болл, самый знаменитый в мире экранизатор компьютерных игр и просто самый плохой режиссер современности, объявил об уходе из кинематографа... Поклонникам игровых серий его экранизации резко не понравились, негативные отзывы множились и множились, что только прибавляло Уве Боллу славу — пусть и не совсем такую, на которую он, наверное, рассчитывал. (Рынок фильмов мертв Газета.ру 27.10.2016)

Стоит отметить, что некоторые детали текста бессознательно передают авторское отношение к освещаемому событию и последующей репрезентации личности. Важно то, что при освещении создателя с целью знакомства интенция оценки не является генеральной, творец представлен созвучно контексту, в котором он существует. Называние создателя *самым плохим режиссером*, представляющее суперлатив, основано на выводах журналиста, полученных в ходе анализа множества негативных отзывов потребителей его творчества. Социальная оценка влияет на портрет создателя, отраженный в тексте.

Для иллюстрации типичной структуры и последовательности коммуникативных шагов, составляющих сценарий знакомства с создателем, рассмотрим текст, опубликованный на портале РБК.Стиль от 13.04.2017 «Нелюбовь» Звягинцева вошла в программу Каннского кинофестиваля» (см. Приложение 2). Медiateкст представляет собой информирование о событии в творчестве создателя, что заявлено в заголовке и лиде текста. В зачине также присутствует указание на национальность творца, которая подчеркнута для контраста с зарубежным характером события и раскрытия основной мысли текста – соотечественник находит признание за границей:

*Картина **российского** режиссера Андрея Звягинцева «Нелюбовь» вошла в основную программу **Каннского кинофестиваля**. («Нелюбовь» Звягинцева вошла в программу Каннского кинофестиваля. РБК.Стиль. 13.04.2017)*

Творческий портрет создателя определен посредством цитаты в адрес творца. Такой прием позволяет автору не прибегать к наложению собственных модальных характеристик, а выступить транслятором чужого мнения, что отвечает сценарию знакомства.

«Звягинцев — выдающийся русский художник, признанный далеко за пределами своей страны, каждый его фильм становился кинематографическим событием, и я надеюсь, что новый не будет исключением...», — приводят слова Роднянского «РИА Новости». («Нелюбовь» Звягинцева вошла в программу Каннского кинофестиваля. РБК.Стиль. 13.04.2017)

Социальная оценка роли персоны создателя в искусстве выражена в тексте признанием профессионалов кинематографа, наградивших в свое время работы творца призами, высоко ценимыми в сфере кино. Творческий путь в тексте пересекается с оценкой окружения, что не редкость для культурно-просветительских текстов:

Картины Звягинцева не первый раз попадают на Каннский кинофестиваль. Драма «Елена» в 2011 году получила приз жюри в программе «Особый взгляд», а «Левиафан» в 2014-м — приз за лучший сценарий. («Нелюбовь» Звягинцева вошла в программу Каннского кинофестиваля. РБК.Стиль. 13.04.2017)

В приведенном медиатексте нет ярко выраженной оценочности, информация о создателе представлена в рамках знакомства. Интенция автора заключается в освещении информационного повода в мире искусства с указанием справки о творце. Речевые шаги соответствуют приведенной в теоретическом блоке структуре, но их порядок не во всех случаях будет единым.

Коммуникативный сценарий знакомства предполагает определенную структуру текста. Так, внутренняя организация текста, имеющего особенности рассматриваемого коммуникативного сценария, выстроена по следующему принципу повествования: текст инициируется указанием на событие как этап биографии, в котором главное место занимает личность создателя, затем дается информация об информационном поводе, раскрываются его детали, и только в заключении в качестве справки приводится набор характеристик создателя, сопряженный с неременной социальной оценкой творчества личности. Структура представляется типичной для текста информационного жанра, но, если рассматривать текст под углом репрезентации личности в нем, то можно выявить специфическую черту. У автора обнаруживается двойная задача – сообщить о событии и предоставить общую информацию о творческой личности для включения его в контекст информационного повода.

В ходе анализа эмпирического материала было выявлено, что сценарий знакомства с создателем чаще встречается в медиатекстах универсальных изданий в разделах о культуре и искусстве. Специализированные СМИ предполагают избирательную аудиторию, обладающую знаниями о кинематографе, работающую в сфере кино или интересующуюся искусством. Таким образом, тексты, созданные журналистами изданий о кино, основаны на анализе творчества и содержат оценочные характеристики. Такие тексты имеют большой объем сведений не только о личности творца, но и аналитическую информацию, касаемо его творчества и киноискусства в целом. Перечисленные черты не соответствуют лаконичности сценария

знакомства с создателем. Медiateксты, опубликованные в универсальных изданиях и информирующие о создателе кино, создаются для более широкой читательской аудитории. Авторская оценка в них не существенна, главная интенция – представить создателя в контексте информационного повода.

Особенностью создания таких текстов является наличие информационного повода. Так, сообщение о событии или явлении, главную роль в котором играет создатель, будет существовать в контексте сценария знакомства.

3.2. Коммуникативный сценарий «Оценивание создателя кино» в медиатексте

Интенциональность текста, посвященного создателю кино и его творчеству, включая информирование, помимо осведомительной, определяется доминированием оценочной интенции. Оценочность – институциональное качество медиатекста, которое имеет целью формирование определенного отношения аудитории к тем или иным значимым событиям или фактам, явлениям окружающей действительности. Любая транслируемая информация подвергается оценке со стороны автора, модусные характеристики накладывают отпечаток на информацию, стиль, выбор речевых средств, описывающих творчество. Обобщенно, задачами арт-журналистики являются интерпретация произведения искусства или уведомление о событии, а задача журналиста – воспринимать тот или иной элемент культуры, пропуская через собственный накопленный опыт и знания. Поэтому медиатексты о творчестве, искусстве и культуре представляют собой репрезентацию эстетического осмысления журналистом явлений сферы искусства.¹ Без указания творцов повествование не может считаться полным. Портрет создателя рисуется за счет его творческих побед

¹ Дускаева Л. Р. Отражение эстетической оценки произведений искусства в арт-медиадискурсе // Культура/Culture. 2015. №12. С. 32.

и поражений, выраженных языковыми средствами, которые отражены автором в оценивании характеристик, присущих профессии.

Позитивное или негативное отношение рождает положительную или отрицательную оценку творчества соответственно. Не случайно мы выделяем оценивание как отдельный коммуникативный сценарий, т. к. для репрезентации личности создателя кино важно получить признание аудитории в связи с отнесением кинематографа к массовому виду искусства. Изучим, какую структуру имеет текст и какими речевыми средствами окрашен портрет в текстах, содержащих похвалу и критику творца.

3.2.1. Похвала как разновидность сценария «Оценивание создателя кино»

Похвалой назовем авторское положительное отношение к создателю кино, выраженное в тексте, одобрение его творческих идей и действий, а также лестную оценку его творчества. Языковые средства определяются направленностью текстов. Под генеральной интенцией текстов будем понимать именно похвалу, обращенную к творцу.

Структура текста, наполненного положительной оценкой произведения или явления искусства, отличается не только выбором языковых средств передачи мнения автора, но и речевыми шагами, которым следует журналист. Так, начальным коммуникативным действием автора при выборе структуры коммуникативного сценария оценивания является **осведомление о создателе кино**. Отличие от сценария знакомства с творцом заключается в том, что биографическое осведомление и портретное описание, представленные как композиционные части обеих структур, в оценивании используются не с целью представить, а, как бы парадоксально это не звучало, с целью оценить. Если в первом сценарии информация предоставляется в виде справки, то во втором случае является неотъемлемой частью портрета творца, создаваемого журналистом. Хотя в обоих случаях

наблюдается авторская оценка (без нее невозможен текст об искусстве, ведь цель культурно-просветительского материала – интерпретировать произведение), превалируют модальные характеристики все же в сценарии оценивания, что связано с ключевой интенцией и ясно по данному ему названию.

Итак, чтобы убедиться в истинности суждений, разберем текст, в котором прослеживается явная похвала при репрезентации личности создателя кино:

*На экранах – «Рай» Андрея Кончаловского, **самый успешный** в фестивальном плане отечественный фильм прошлого года, получивший в Венеции почетного «Льва». И просто **лучшая работа** в фильмографии **большого режиссера**.* (Обыкновенное чудо: в прокате «Рай» Кончаловского. Фонтанка. 19.01.2017)

В первых строчках рецензии дается представление события, о котором будет идти речь, упомянут создатель, имеющий отношение к информационному поводу. Положительная оценка пронизывает оба элемента зачина. Усилительные конструкции определений в превосходной степени (*самый успешный, лучшая работа*) указывают на исключительный успех и создателя, и произведения, а номинация *большого режиссера* предопределяет настроение «восхваления» текста. Таким образом, в коммуникативном сценарии оценивания создателя авторская оценка указана в первых строчках текста и неотделима от основного объема повествования. Кроме того, в приведенном отрывке автор отмечает признание творчества создателя на профессиональной арене путем наименования *почетной премии*, что подводит к следующему элементу текста – портретному описанию:

*За этим всем как-то забылось, что Кончаловский — **один из лучших** сценаристов в истории русского кино, полноправный соавтор «Рублева» и «Иванова детства», **единственный отечественный автор**, который смог найти себя в американской киноиндустрии и худо-бедно там устроиться, пусть и на время. Что это, в конце концов, – **единственный живой и активно работающий на территории РФ режиссер «золотого поколения» шестидесятников** (Иоселиани и Муратова все-таки давно уже*

перешагнули рамки русского кино, они космополиты). «Рай» обо всем этом напоминает. И даже больше. Кончаловский здесь действительно впервые за долгое время выступает как **большой и серьезный сценарист**. (Обыкновенное чудо: в прокате «Рай» Кончаловского. Фонтанка. 19.01.2017)

Мы видим, что журналист не скупится на оценочные номинации. Одобрительные характеристики прослеживаются в выделении создателя кино как одного из лучших представителей профессии в истории государства – это высшая оценка. Биографическое описание дается через указания на национальность и место профессиональной деятельности создателя (*отечественный автор, работающий на территории РФ*). Примечательно, как автор несколько раз прибегает к определению *единственный*, говоря о творце в отношении отечественного кинематографа. Такое определение само по себе не имеет четкой позитивной или негативной семантики, но в сочетании с другими частями текста, имеющими явную положительную коннотацию и направленными на репрезентацию портрета создателя, представляет положительную оценку (*единственный автор, который смог найти себя, единственный ... режиссер «золотого поколения» шестидесятников*). Творческий портрет рисуется упоминанием прошлых работ, а также описанием окружения через сравнение с коллегами по профессии. Дескрипция *серьезный сценарист* семантически указывает на профессионализм и мастерство создателя, презентует его как маститого и опытного творца, которого уважает сам автор и призывает реципиента отнестись к создателю так же.

Л. Р. Дускаева в своей статье¹ выделяет наиболее часто используемые в текстах об искусстве оценочные коммуникативные действия. Тенденцией, по которой строятся искусствоведческие журналистские тексты, можно назвать нацеленность на утверждение авторской оценочной позиции. Следовательно, коммуникативные действия объяснения оценки и подтверждения истинности оценки являются преобладающими.

¹ Дускаева Л. Р. Отражение эстетической оценки произведений искусства в арт-медиадискурсе // Культура/Culture. 2015. №12. С. 33.

Объяснение оценки предполагает сообщение о событии, объяснение его предпосылок и значимости. Ожидается, что журналист, обращаясь к такому порядку представления оценочной позиции, предметом для рассуждений изберет событийный повод с акцентом на его отнесенности к социально-этичным характеристикам действий или обратным им. Вторая же композиционная модель, **подтверждение истинности оценки**, представляется более применимой по отношению к интенции репрезентации создателя кино посредством оценки произведения искусства. В отличие от объяснения оценки, которое строится как оценочный комментарий последовательности действий, подтверждение строится по иной схеме: выдвигается тезис, содержащий оценку события, а затем подбираются аргументы, подтверждающие тезис и свидетельствующие о соответствии свойств явления выдвинутой оценке.¹ Создатель кино – специалист, включенный в производство картины, фигурирует в медиатексте как лицо, через которое реципиент интерпретирует не только фильм или кинособытие, но и искусство кинематографа в целом. Поэтому авторы текстов, подвергая оцениванию явление, не избегают наложения оценки и на творца.

Вслед за Л. Р. Дускаевой мы склонны считать, что композиционная модель действия подтверждения истинности оценки имеет дополнительные интенции, которые в изображении семантики повествования значатся как очередной коммуникативный шаг, применяемый журналистом. Так, по совершению оценки на начальном этапе авторского рассуждения и, таким образом, привлечению внимания к характерным для явления свойствам (у Л. Р. Дускаевой первая дополнительная интенция), автор выбирает один из двух путей подтверждения заявленной оценки – вариант оценки одобрения или вариант оценки осуждения (соответственно, вторая дополнительная интенция).

¹ Дускаева Л. Р. Отражение эстетической оценки произведений искусства в арт-медиадискурсе // Культура/Culture. 2015. №12. С. 33.

Похвала, выражаемая автором по отношению к создателю кино, предполагает оценку одобрения произведения искусства, им сотворенного.

Культурно-просветительский медиадискурс предполагает эстетическую оценку произведений искусства, которые представляются неотделимыми от личности творца. Осмысление автором творческой личности производится в процессе интерпретации проделанной работы — произведения искусства. Портрет создателя кино в медиатексте создается на глазах читателя при параллельном описании кинокартины:

*Наконец, метафора раскрывается **самым изящным образом**. Рай — это не идеология. И даже воспоминания — не рай. Рай — это кино. ... Такое **отношение к кино** — романтическое, юношеское — характерно только для одного поколения. Того, к которому Кончаловский принадлежал. ... Кончаловский единственный пронес **отношение к кинематографу как к чуду до глубоких седи**н. (Обыкновенное чудо: в прокате «Рай» Кончаловского. Фонтанка. 19.01.2017)*

Автор восторгается идеей создателя относительно названия картины. И если творец прибегнул к лаконичному наименованию и в дальнейшем отразил соответствующий посыл в фильме, то журналист интерпретировал его в тексте с помощью ряда объяснительных конструкций, которые предполагают сложный авторский поиск определения метафоры создателя, *раскрывающейся самым изящным образом*. Отношение творца к киноискусству как к чуду также требует упоминания в тексте, т. к. очевидно, что именно рецензируемая картина подтолкнула журналиста к сделанному выводу.

Характеристика действий внутри рабочего творческого процесса дает не менее яркую оценку создателю кино:

*Конечно, во многом лучшее, что есть в «Рае», сделано **идеальным союзником**, которого нашел для себя Кончаловский, оператором Александром Симоновым. Постоянный соавтор Балабанова, снявший все его ленты после «Груза-200», здесь он **выдаёт невероятное по выразительности** визуальное решение. В суровой черно-белой гамме жизнь героев показана как будто с небес, глазами стороннего наблюдателя, всё про них знающего. Такого **добротного ангела**. Камера не сдвигается с места, **меланхолично смотрит** со стороны на диалоги, завтраки, беседы эсэсовцев, жизнь лагерных бараков.*

*Только изредка, когда нужно подчеркнуть драматизм, статика и меланхолия сменяются документальностью. Симонов **мастерски стилизует** такие короткие вставки — драки, аресты, смерти заключенных концлагерей — под материалы архива кинофотодокументов. (Обыкновенное чудо: в прокате «Рай» Кончаловского. Фонтанка. 19.01.2017)*

По мотивам исследования репрезентации создателя кино в рамках микрополей категории личности делаем вывод об особенностях создания портрета творческой личности посредством описания его умения обращаться с техникой, текстом, музыкой и прочими инструментами, которые помогают в создании произведения искусства. Так, автор, описывая умения деятеля, награждает похвалой его мастерство. Выдвигается оценочный тезис: *лучшее, что есть в «Рае», сделано **идеальным союзником**, которого нашел для себя Кончаловский*, что далее будет подтверждено описанием профессионализма. На одобрение и даже восхищение указывает аналитическая характеристика творческого приема (*невероятное по выразительности визуальное решение*) с последующим его объяснением глазами обыкновенного восторженного зрителя. В то время как автор оживляет главный рабочий инструмент создателя, делая неодушевленный предмет партнером создателя (*камера не сдвигается с места, меланхолично смотрит со стороны*), создается тандем с творцом для наивысшего успеха картины.

Иногда именно произведение искусства предопределяет оценку создателя:

*Я, хоть и не обладаю властью погубить карьеру Алехандро Гонсалеса Иньярриту, тоже **ничего не ждал от его нового фильма**, напигованного звездами и поставленного на **дежурное** открытие Венецианского фестиваля. Мне всегда казалось, что этот **способный человек, когда-то дебютировавший яркой драмой «Сука-любовь»**, от фильма к фильму **ухудшается**, осваивая в совершенстве **искусство спекуляции**: «21 грамм» еще был самобытным, «Вавилон» и «Бьютифул» — уже **напыщенными, хоть и мастеровитыми, пустышками**. **Теперь я разоружен** его картиной, которую смотрел буквально **с открытым ртом**, и могу вымолвить только глуповатое, совсем не критическое **«Браво!»**. К чему, по-хорошему, стоило бы добавить еще и **«бис»**:*

«Бердмен» так *ошеломляет*, что хочется немедленно *пересмотреть его еще как минимум пару раз*. (Венеция-2014 «Бердмен» Алехандро Гонсалеса Иньярриту: редкая птица». Афиша Daily. 28.08.2014)

Приведенный абзац можно поделить на две части: до и после наречия с семантикой времени *теперь*. В описании ожиданий журналист категоричен (*ничего не ждал от его нового фильма*), да и на престижном кинофестивале новую картину создателя поставили на *дежурное открытие*, что не считается хорошим знаком. Создавая портретное описание создателя с приведением названий его прошлых работ, автор указывает на отрицательную динамику его творчества: от *способного человека*, создавшего *яркую драму*, до *ухудшения с напыщенными, но мастеровитыми* (журналист верит в профессионализм творца) *пустышками*. Наконец, в противовес предыдущей оценке портретного описания, журналист обнаруживает себя *разоруженным* при знакомстве с новым произведением создателя. Яркие восклицания (*Браво! Бис!*), обращенные к эмоциям после знакомства с картиной, и перемена настроений журналиста, указывают на усиленную похвалу создателя кино. Антитеза прошлого-настоящего сработала при помощи описания неоправдавшихся ожиданий. Так, в результате осведомления о предмете искусства, автор медиатекста занимается оцениванием самого творца.

Представить положение наоборот практически невозможно. В основном, по наблюдениям, авторы текстов склонны менять отношение к создателю в лучшую сторону, но пошатнуть статус лучшего в своем деле представителя искусства не представляется типичным.

В результате подробного анализа текстов по мотивам воплощения коммуникативных действий можно проследить частотность сценария и его применимость для положительного оценивания создателя кино в медиатексте. Для подтверждения заявленных выводов дополнительно проиллюстрируем детали жизнедеятельности сценария.

Медiateкст, посвященный выходу картины (Как он выжил – будем знать. Искусство Кино. 07.01.2016), начинается с оценки, помещенной в лид: *7 января на большие экраны выходит «Выживший» режиссера Алехандро Гонсалеса Иньярриту. Нина Цыркун объясняет, почему эта "survival story", случившаяся на Диком Западе, **достойна нашего внимания***. Автор предваряет повествование объединением читателей в общий круг приближенных, пробуждая интерес к событию.

Представление творческого пути создателя проходит в описательно-оценочной форме повествования, что соответствует сценарию оценивания:

*«Выживший» должен снять, **наконец**, оscarовское заклятие с Леонардо ДиКаприо. Сейчас выпал самый подходящий случай академикам, не теряя лица, заглушить свою зависть (чем еще объяснить их слепоту по отношению к этому актеру), а ему получить давно заслуженную **статуэтку**. Жаль только, что с точки зрения актерского мастерства **эта роль не самая лучшая** в фильмографии ДиКаприо.* (Как он выжил – будем знать. Искусство Кино. 07.01.2016)

Автор с сожалением указывает на обделенность создателя престижной наградой по тому, как автор (и предполагается, что и читатель) знает о его предыдущих достойных работах в фильмографии.

Портретные характеристики создателя даны через имплицитное восхищение стилем работы создателя в кадре, на что указывает уточнение в скобках, чтобы читатель смог вообразить сложность указанного приема, и перечисление действий, совершаемых творцом в картине и, несомненно, создающих представление о создателе:

*Уж не знаю, как это было сделано, но актеру пришлось не только схватиться с огромной медведицей (**важно отметить, что эта сцена снята одним планом, стало быть, без дублера**), но и преодолевать холод, ледяную воду, физиологическое отвращение к тухлятине и много чего еще.* (Как он выжил – будем знать. Искусство Кино. 07.01.2016)

Подтверждение заявленной оценки одобрения и призыва к высокой оценке зрителем выражены через описание окружения и акцентирования на предназначенность работы в картине создателю.

*Карты актеру в данном случае сдал Алехандро Гонсалес Иньярриту. Они в его колоде как раз **благоприятным образом** подобрались. Ведь замысел «Выжившего» сложился у него много лет назад, но **пришлось подождать, пока освободится ДиКаприо**, на которого фильм был рассчитан. (Как он выжил – будем знать. Искусство Кино. 07.01.2016)*

Автор указывает на исключительность создателя и на его соответствие заявленной роли в кинопроцессе, что свидетельствует об одобрительной оценке творца.

Мы видим, что структура сценария похвального оценивания создателя кино строится по выделенным ранее речевым шагам, совершаемым журналистом. Одобрение может быть заявлено как в начале текста, так и образовываться по ходу развертывания оценки. Важным представляется осветить черты создателя, такие как портретные характеристики, выраженные в профессиональном стиле, этапы творческого пути и биографические данные, раскрывающие творчество создателя кино. Выражение и последовательность перечисленных коммуникативных действий может варьироваться, некоторые детали опускаются. Неизменным остается наличие подтверждения заявленной оценки в виде похвалы, подкрепленной доводами с ярким оценочным модусом.

Медиатексты, созданные по типу сценария одобрительного оценивания, обнаруживаются не только в специализированных изданиях об искусстве, где текст существует наравне с подкрепленным искусствоведческим анализом, но и в универсальных СМИ, представляющих раздел, посвященный искусству. Важным правилом является наличие у журналиста обязательного опыта интерпретации произведений искусства для исчерпывающего аргументирования выявленных особенностей существования создателя в кинопроцессе. Нельзя забывать, что репрезентация творца в сценарии оценивания составляет только ту информацию, которая соответствует интенции автора медиатекста.

Таким образом, тексты о киноискусстве, содержащие одобрительную оценку творчества и результатов работы съемочной команды, имеют ряд особенностей. Похвала создателя кино, отраженная в таких текстах, актуализируется положительно-оценочными прилагательными, лексикой с семантикой восхваления, метафоричными конструкциями, описывающими действия создателя внутри картины и подтверждающими его мастерство.

3.2.2. Критика как разновидность сценария «Оценивание создателя кино»

Понятие критики имеет несколько значений, близких по семантике, но имеющих отличия в отношении изучаемого дискурса. К примеру, философский энциклопедический словарь дает такое определение: критика (от греч. *kritike* – искусство суждения) – оценка, способность к оценке, проверке, одна из важнейших способностей человека, предохраняющая его от последствий заблуждений и ошибок.¹ Словарь В. И. Даля интерпретирует понятие как «розыск и суждение о достоинствах и недостатках какого-либо труда, особ. сочиненья; разбор, оценка».² В обоих определениях заложена «установка на оценку», что предполагает авторский разбор явления, предмета, искусства и вынесения положений для осмысливания, а к тому же появление вопроса принятия истинности на веру.

В свою очередь, в исследовании прибегнем к значению критики как неблагоприятной оценки, состоящей из указания на недостатки и составляющей порицание. Критика представляется противоположной по значению похвале, поэтому такое значение считаем уместным.

Коммуникативные шаги сценария оценивания будут общими для положительной и отрицательной тональности медиатекста. Стилистико-

¹ Словари и энциклопедии на Академике http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/2565/критика (дата обращения 05.05.2017).

² Общий толковый словарь русского языка. Значение слова по словарю Даля <http://tolkslovar.ru/k11500.html> (дата обращения 05.05.2017).

речевые особенности имеют различия по причине обозначения в тексте авторского восхваления создателя кино или высказанного ему упрека.

Отличительная черта сценария оценивания создателя кино заключается в том, что медиатекст начинается с краткой рецензии работы создателя или события в его творческом пути. Можно утверждать, что именно в этих первых строчках называется оценка творца, которая отражается посредством презентации явления и раскрывается в рассуждении журналиста по ходу анализа заявленного события. Таким образом, автор позволяет себе указать на собственное субъективное мнение в отношении творца, в отличие от сценария знакомства, где генеральная интенция состоит в представлении создателя. Здесь же журналист подтверждает наличие искусствоведческого багажа знаний в ходе раскрытия оценки, выраженной в начальной рецензии.

Биографическое **осведомление** в контексте критики может быть выражено в настроении, созвучном тональности заявленной оценки. Так, в приведенном тексте журналист указывает на скуку и рутинность, которой пронизана новая картина создателя:

*В городке Патерсон, Нью-Джерси, живет молодой мужчина по фамилии (или имени?) Патерсон (Адам Драйвер). **Каждое утро он отправляется** на работу: водить рейсовый автобус. **Каждый день он съедает** бутерброд с видом на живописный водопад. **Каждый вечер он ужинает** с красавицей женой (или подругой?) Лорой (Голишфте Фарахани), выгуливает английского бульдога и выпивает одну кружку пива в баре, перекидываясь парой слов с барменом и завсегдатаями. («Зельвенский против «Патерсона»: Джим Джармуш смотрит в зеркало», Афиша daily 16.02.2017)*

Автор с помощью анафоры и синтаксического параллелизма намекает на неизменность и стабильность главного героя картины, которую имплицитно порицает. Переходя к создателю, журналист прибегает к сравнению его с героем, указывая на неодобрение идей творца: *Вот уже **тридцать семь лет** — чуть больше, чем главному герою, — Джим Джармуш по утрам **просыпается и идет** (не буквально, конечно) **снимать** кинофильмы*. Рутинность подтверждают глаголы несовершенного вида в настоящем времени, обозначающие действия (*отправляется, съедает,*

ужинает – просыпается, идет снимать), что свидетельствует о привычной постоянной активности. Также при помощи аналогии читатель узнает, что создатель и главный герой рецензируемой картины – ровесники.

Творческий портрет создается за счет противопоставления:

*Один из самых признанных режиссеров современности, он с успехом работал в разных странах с талантливыми знаменитыми людьми. Делать про это фильм было бы, конечно, неправильно, нескромно, поэтому его **альтер эго** — **пролетарий из провинции**, который водит автобус; Джармуш чувствует с ним духовное родство и одобряет его маленький ежедневный героизм, его **отсутствие амбиций**, его **незаметный миру творческий поиск**. Вероятно, он даже немного завидует ему: **простая жизнь, простые радости**. (Зельвенский против «Патерсона»: Джим Джармуш смотрит в зеркало., Афиша daily. 16.02.2017)*

Приведенный фрагмент пронизан иронией. Будучи, по мнению автора, создателем – профессионалом своего дела (очевидно, не только по его мнению, ведь указанное отглагольное прилагательное *признанный* предполагает высокую оценку ценителей искусства и профессионалов киносферы), отмеченный вниманием успешных и талантливых коллег, творческий путь которого исполнен высоко оцененными работами, он безосновательно скромн по причине его альтер-эго. В противовес номинации *одного из самых признанных режиссеров современности* автор употребляет сравнение с *пролетарием из провинции*, мотивируя это аргументацией собственного понимания данной номинации. Любопытно, что пролетарий, по начальному определению, – бедный обыватель в Риме, принадлежавший к последнему классу граждан, которые доставляли государству только детей для военной службы¹; отсюда теперь называют так самый бедный класс народа, не имеющий никакой собственности и живущий скудным личным заработком. Автор текста же дает определение, исходя из предмета, подвергающегося оценке – то есть образа выдуманного творцом героя, и тем самым выставляя упрек в отношении стиля жизни создателя,

¹ Словари и энциклопедии на Академике
http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwwords/29379/пролетарий (дата обращения 05.05.2017).

должно быть, совершенно не свойственному человеку творческой профессии (*отсутствие амбиций, незаметный миру творческий поиск*). Лишенное оценочной семантики нейтральное прилагательное *простой*, выступает в тексте катализатором бесцветной скучной жизни героя, названного альтер-эго создателя.

При помощи упоминания ряда прошлых картин создателя, автор проводит аналогию с новым творением, указывая на повторяющиеся детали, что может свидетельствовать о наличии определенного стиля:

*Герои «Патерсона» живут в той же альтернативной вселенной, что и герои «Таинственного поезда», или «Ночи на Земле», или «Пса-призрака»: слегка потерянные люди на пустынных улицах, где каждый встречный, включая девочку в розовой курточке, может поддержать разговор о поэзии, из воздуха может соткаться мистический японец, а близнецы, упомянутые в первой сцене, будут впоследствии появляться за каждым поворотом. Но **магия**, которая во всем этом была, куда-то **испарилась** — **остался набор приемов из прошлого века**, вызывающий в основном **неловкость**.* (Зельвенский против «Патерсона»: Джим Джармуш смотрит в зеркало. Афиша daily. 16.02.2017)

Создается впечатление, что автор ставит в укор творцу его предсказуемость. Но в сравнении с рецензируемой картиной, журналист находит в предыдущих работах создателя *магию*, которая в его новой работе *куда-то испарилась*. Профессиональный стиль творца превращается в укоризненный *набор приемов из прошлого века*. В этом журналист обвиняет создателя, находясь в недоумении, на которое указывает чувство *неловкости*.

Составив оценку, поместив ее в начало своего рассуждения и нанизывая на нее осведомление о жизненном пути, автор переходит к разворачиванию оценивания создателя кино через призму его творчества. **Подтверждение оценки осуждения** происходит более подробно по сравнению с оценкой одобрения, что связано с попыткой автора аргументировать критику, применяемую по отношению к творцу.

Эффект обманутых ожиданий становится одним из примеров выражения отрицательного отношения к создателю:

Превращение с возрастом из голоса поколения в надутого, витающего в облаках позера — очень распространенная история, но в случае Джармуша это выглядит как-то особенно обидно. Обладатель острого слуха и уникального голоса, однажды он перестал снимать фильмы о людях и стал снимать о творчестве. (Зельвенский против «Патерсона»: Джим Джармуш смотрит в зеркало. Афиша daily. 16.02.2017)

Журналист передает разочарование с помощью собственных чувств, вызванных переменой создателя, таким образом автор публикации выступает субъектом оценки. Автор прибегает к метафорам и эпитетам, создающим портрет создателя в прошлом и настоящем (*голос поколения – надутый позер*). Номинация, выраженная отглагольным именем существительным *обладатель*, связанным с качествами творца, презентует создателя как профессионала кино, но обособление в предложении данной характеристики отделяет и в смысловом плане – автор указывает на неудачу применения преимуществ в творчестве.

Продолжая линию обманутых ожиданий, журналист переходит к следующему приему:

Он всегда был кумиром пошляков (не только их, конечно), но сам пошляком не был. Однако в последнее время его буддистский стоицизм превратился в какое-то уютное рок-н-рольное мещанство, странное сочетание сенильности и инфантильности. (Зельвенский против «Патерсона»: Джим Джармуш смотрит в зеркало. Афиша daily. 16.02.2017)

Автор указывает на стилевую исключительность создателя, применяя просторечное грубое именование *пошляк*, изначально противопоставляя творца представителям с такой номинацией. Но противительный союз *однако* говорит о перемене настроения повествования. Изменившийся стиль создателя изображен в ключе *было – стало*, что не соответствует ожиданиям журналиста, предающего критике перемены творца:

Нынешний Джармуш проповедует культурный эскапизм, пассивный культурный резистанс: смотри на ручеек, читай книжку, пиши стихи — и все будет хорошо. Довольствуйся малым. Увидь в нем красоту. Ешь, молись, люби.

Автор «жонглирует» высокой лексикой, давая упрощенные интерпретации приведенным понятиям, что указывает на издевательский тон оценивания стиля создателя.

Насмешка – еще один способ критической оценки создателя:

Интересно, стал бы Вим Вендерс (тоже сошедший с ума, но совсем по-другому) дарить молодому Джармушу пленку, если бы знал, что тридцать лет спустя тот четверть фильма будет разглядывать очаровательного бульдожку.

Как было выявлено ранее, автор оценочного текста должен обладать киноведческим бэкграундом, чтобы подкреплять истинными аргументами свое рассуждение. Из фрагмента ясно, что журналист знаком с историей становления создателя как профессионала, привлекая к описанию дополнительную фигуру. Вим Вендерс, немецкий кинорежиссер, сценарист и продюсер, сыграл большую роль в судьбе Джима Джармуша, став его учителем и старшим товарищем. Последний под руководством Вендерса начинал свою карьеру в независимом радикальном кино, используя авангардный стиль повествования, что, по мнению автора медиатекста, не вяжется с приемами, использованными в последней работе создателя. *Разглядывать очаровательного бульдожку* – уничижительный прием экспликации идеи работы творца, который не стоит доверия своего учителя. Автор смеется над создателем, выражая оценку косвенно при помощи иронии.

Следовательно, количество языковых средств, подтверждающих выдвинутый оценочный тезис в текстах, построенных по типу критического рассуждения, будет большим. Это связано с попыткой автора понять и разобраться, что не соответствует принятым канонам или выработанному стилю творца, и составить представление на основе интеллектуального багажа знаний и опыта, как должно быть или предполагается. В отрицательном оценивании создателя кино может применяться сниженная лексика, даже лишенные какой-либо семантики слова и выражения обретают новый смысл осуждения в ходе подтверждения оценки. Имплицитно в

текстах, содержащих критику, могут содержаться ирония, упрек или укор, что соответствует определению понятия «критика» и отвечает ее основным задачам.

Проведенный подробный анализ позволяет нам выявить типичность сценария и с помощью разбора коммуникативных действий обозначить в медиатекстах, содержащих критику создателя. Убедимся в этом при разборе дополнительных текстов.

Медиатекст («В своем репертуаре. «Черная месса». Сеанс. 4.11.2015), посвященный выходу новой картины начинается с краткого описания явления — в этом случае дана небольшая рецензия на фильм. Автор подытоживает вступительную рецензию присуждением отрицательной оценки, которую далее намерен объяснить:

*описать этот фильм можно одним словом, и слово это как раз из музыкантских — **смурной**. Вот, положя руку на сердце, неужели не понятно, что оно значит, и неужели надо становиться Шалтай-Болтаем, трактующим стишок о хливых шорьках, распинаться и объяснять, мол, смурной — это хмурый, смирный, больной, когда и так, по одному слову понятно не только какие они, смурные, но и что за нехитрые действия привели их в это плачевное состояние? ... Впрочем, попытаюсь по порядку. (В своем репертуаре. «Черная месса». Сеанс. 4.11.2015)*

Далее автор намеревается представить создателя кино, через его участие в ленте:

*Его играет **Джонни Депп**, которого хлебом не корми — дай вставить фиксу, наклеить лысину, подложить щеки; здесь он организовал себе все это сразу плюс гнилые кривые зубы, заостренный вздернутый кончик носа, голубые линзы и, что меня лично особенно **тронуло** той степенью **дотошливости**, по которой опознается **незамутненно-ребячливая самозабвенность в игре**. (В своем репертуаре. «Черная месса». Сеанс. 4.11.2015)*

Мы явно наблюдаем неприязнь к творцу со стороны журналиста, что выражено пренебрежительно примененным глаголом чувственного восприятия (*тронуло*) в сочетании с существительным с яркой негативной коннотацией (*дотошливость*). Так, автор иллюстрирует стиль работы создателя, представляет читателю его творческий портрет.

Осведомление о творческом пути находим в упоминании прошлых работ создателя:

*Депп ведь тем и необыкновенно прекрасен, что он великий позер, и был им всегда, со времен «Плаксы» и «Эдварда Руки-Ножницы». Загримироваться и застыть — в красоте иль в уродстве, в модельно-героиневой неподвижности сплавляемого на ладье усопших **Мертвеца** или мультяшной вездесущности **Джека Воробья**. (В своем репертуаре. «Черная месса». Сеанс. 4.11.2015)*

Автор не просто представляет «послужной список» творца, но и упрекает в непроходимом непрофессионализме с помощью противопоставления (*необыкновенно прекрасен — великий позер*). Дескрипции, присужденные создателю, в усилительной форме, что также подчеркивает авторское равнодушие к творчеству. Биографические данные представлены указанием на возраст:

*чтобы под гримом уроды скрыть то прискорбное физическое уродство, которое накрыло его самого в этом году в непозволительные по нынешним стандартам **52 года**. (В своем репертуаре. «Черная месса». Сеанс. 4.11.2015)*

Портретные характеристики создателя выражены с наложением модусных характеристик:

*всегда видно, как сквозь все слои грима и поведенческих клише **черты Денпа** проступают так же заметно, **неуклюже, по-любительски**, как отцовские губы из-под бороды Деда Мороза. («В своем репертуаре. «Черная месса», Сеанс 4.11.2015)*

Подтверждение оценки, указанной в начале авторского рассуждения, строится благодаря описанию картины и роли создателя в ней, повествование о картине ведется с помощью описательных конструкций с отрицательной семантикой (*неловкий, смурное, унылый, безнадежно и пр.*). И в заключение, журналист дает контраргумент, подтверждающий его отрицательную оценку: *у «Черной мессы» есть и одна объективная **ценность**. Слава Богу, что эту **мутную бессмыслицу** выделил из коллективного бессознательного в отдельно-стоящий фильм и вывесил на всеобщее обозрение **чужой мужик**. Наблюдается ироничность в сочетании *объективная ценность*, которая подтверждается в объяснении и выраженной номинацией *чужого мужика*.*

Автор сознательно использует именование *чужой* для ограждения себя и отечественного кинематографа от позора.

Перейдем к следующему примеру медиатекста (Премьера недели «Молодость» Паоло Соррентино: Майкл Кейн и Харви Кейтель в швейцарском санатории. Афиша Воздух. 20.10.2015).

Авторская отрицательная оценка заявлена в лиде к тексту:

*Станислав Зельвенский о фильме, в котором большие актеры играют стареющих творцов на пенсии, а режиссер Соррентино **пытается сделать вид, что он Феллини.*** («Премьера недели «Молодость» Паоло Соррентино: Майкл Кейн и Харви Кейтель в швейцарском санатории». Афиша Воздух. 20.10.2015)

Зная, что итальянского режиссера считают последователем классика Феллини, журналист находит в этом причину укорить создателя в несоответствии присвоенной номинации.

Автор дает характеристику создателю в оценке его творчества: *при всем своем внимании к актуальной поп-культуре, **на уровне идей автор ужасно старорежимный.*** С помощью сравнения с картинами классиков, автор делает акцент на особенности устаревшего стиля создателя: «Молодость» заставляет вспомнить *«И корабль плывет», «Репетицию оркестра», даже «8 1/2» — при этом режиссер ... выбрал самые космополитичные декорации из возможных.* Прибегает к указанию на возраст творца: *Это, наверное, запрещенный прием, но трудно не упомянуть, что итальянцу едва исполнилось **45 лет.*** (Премьера недели «Молодость» Паоло Соррентино: Майкл Кейн и Харви Кейтель в швейцарском санатории. Афиша Воздух. 20.10.2015)

Подтверждение оценки, по известному нам сценарию, развивается посредством развертывания описания сюжета кино и отраженных способностей к творчеству создателя в нем:

*Милые назидательные банальности, из которых состоит фильм, выглядят и звучат ровно так, как были написаны: **мило и банально.** [...] многозначительные эскизы мыслей **комически не соответствуют** своим массивным золоченым рамам [...] Вся линия Кейтеля, особенно ближе к концу, — **собрание невыносимых штампов** об увядающем*

гении: ее спасает только то, что это отчасти все-таки комедия. (Премьера недели «Молодость» Паоло Соррентино: Майкл Кейн и Харви Кейтель в швейцарском санатории. Афиша Воздух. 20.10.2015)

Рассуждение журналиста наполнено снисхождением, которое чередуется с разочарованием. Таким образом, можем узнать эффект обманутых ожиданий, который нередко становится основным мотивом создания медиатекста.

Следовательно, можно проследить стержневую структуру из коммуникативных действий, которые отражены в сценарии критического оценивания создателя. Последовательность речевых шагов может меняться между собой в зависимости от предмета медиатекста, но также прослеживается постоянство в применении средств описания творца, и затем подтверждение приведенной оценки.

В результате проведенного анализа было установлено, что оценивание возможно только при наличии знаний искусствоведческого дискурса и что для исчерпывающего анализа и тем более дескрипции заявленной оценки требуется набор серьезных аргументов, коррелирующих с наличием квалификаций в сфере, в которой существует творец. В случае с предметом исследовательского разбора, знания по устройству кинематографа представляются обязательными для оценивания создателя кино и его творчества.

Можно сделать вывод, что основное различие выделенных коммуникативных сценариев заключается в генеральной интенции текстов, построенных согласно коммуникативным действиям, присущим сценариям. Авторская оценка присутствует в каждом тексте, отражающем идеи искусства, но будет ли она преобладать, зависит от цели, согласно которой создается медиатекст. Информировующая интенция главенствует в текстах, представленных сценарием знакомства с создателем кино. При оценивании она является вторичной, подтверждение истинности оценки в таких текстах превалирует. Так, коммуникативные действия по репрезентации создателя

кино представляются схожими по структуре, в то время как направленность текстов будет отличаться. Генеральная интенция определяет тональность медиатекста, а также влияет на выбор языковых средств, с помощью которых осуществляется репрезентация создателя кино.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Кино становится популярным благодаря создателю. Создатель кино – специалист, включенный в производство картины, фигурирует в медиатексте как лицо, через которое реципиент интерпретирует не только фильм или кинособытие, но и искусство кинематографа в целом.

В киноискусстве создателем кино может быть назван каждый участник процесса становления произведения искусства, внесший свой вклад в окончательный результат кинотворчества (режиссер, актер, оператор, продюсер, сценарист, композитор и др.) В медиатексте личность создателя передана при помощи портретных характеристик.

В связи с тем, что антропоцентричность является неотъемлемой чертой построения современного дискурса периодического издания, портрет как жанр в современной журналистике занимает весомое место. Портрет становится способом обнаружения индивидуального, неповторимого в изображаемом человеке, и в то же время типичного, свойственного человеку и за пределами определенной ситуации. Значит, любое портретное описание подчинено определенному коммуникативному намерению создателя портрета: с требуемой степенью словесной детализации описать, воссоздать какой-либо предмет или персону.

Авторское начало в журналистских текстах определяет восприятие и воздействует на создание образов. Смысловая авторская позиция непосредственно влияет на субъективность или модальность публицистической речи. Творческий опыт журналиста дает широкий простор для интерпретации передаваемого сообщения. Изучение дискурса о кинематографе показывает, что он обладает своими интенциями, группами с набором присущих им жанров и жанрообразующих установок. Все эти особенности объединены категориальными значениями.

В ходе аналитических исследований были сформированы особенности выделения текстовых категорий. При изучении типологических категорий текста стало очевидным, что текстовая категория персональности служит интенции представления участников событий, а значит соответствует целям репрезентации личности в медиатекст.

Интенциональная характеристика текстов, посвященных портрету творческой личности, значима тем, что отбор языковых средств, составляющих основу категории персональности в журналистском тексте, происходит в соответствии с целеустановкой автора и выбранным коммуникативным сценарием. Было выявлено, что языковые приемы категории персональности строятся не только на авторских интенциях, но и на специфических чертах портретируемого.

На основе материалов, опубликованных в СМИ и раскрывающих личности создателей кино, мы исследовали, какими языковыми особенностями, формирующими жанровую семантико-стилистическую категорию персональности, наполнены микрополя средств их выражения. Исследование было построено по принципу наименования роли создателя относительно кинопроизводства. Итогом аналитического разбора стало осознание того, что для каждого создателя актуальны уникальные стилистические конструкции, описывающие его творчество. Основанием является как место в процессе кинопроизводства, так и обусловленность специфики его деятельности. Портретные характеристики, выраженные в медиатексте, разнятся в зависимости от особенностей профессии и мастерства их исполнения.

Репрезентация личности создателя кино в тексте зачастую отражена в русле осведомительной или оценочной интенции. Было выявлено, что информация о творце представлена через зависимость от суммы факторов, влияющих на повествование. Это авторский замысел, психологические и профессиональные особенности его личности, а также концепция и тип издания, публикующего материал. Так, в специализированных изданиях о

киноискусстве портрет создателя более подробен, содержит эстетическую оценку его творчества и апеллирует к высокому пониманию кинематографа, что влияет на выбор речевых средств. В универсальных медиа текст направлен на восприятие более широкой публикой, выбор стилистико-речевых средств с целью репрезентации творца будет основан на упрощенной интенции подачи материала.

Речевая последовательность, предопределенная авторским замыслом и набором интенций, позволяет прийти к заключению о прямой связи замысла с композицией текста. Так, в текстах, воплощающих тот или иной интенциональный стиль, языковые средства системно организуются в последовательности коммуникативных действий, совершаемых профессионалом, – коммуникативные сценарии. Учеными и исследователями утверждается, что существует огромное количество критериев по классификации речевых действий. Поэтому выявленные критерии позволяют создавать классификации сценариев любой конфигурации, хотя и усложняют методику разработки систематизации сценариев речевого взаимодействия.

Проведя обширный анализ эмпирического материала, мы выделяем два типа сценариев: знакомство с создателем кино и оценивание создателя кино в медиатексте, последний в свою очередь делим на два вида: похвалу и критику.

В ходе анализа мы пришли к выводу, что интенциональность текстов, реализующих коммуникативный сценарий знакомства с создателем, включает следующие коммуникативные действия: осведомление о биографических данных, портретное описание, социальную оценку роли персоны в искусстве. Важная деталь такого сценария: осведомление о создателе дается в виде справки; автор не прибегает к ярким оценочным характеристикам, т. к. генеральной интенцией медиатекста становится знакомство с творцом в контексте информационного повода.

Сценарий оценивания создателя рисуется за счет репрезентации его творческих побед и поражений, выраженных языковыми средствами,

которые отражены автором в оценивании характеристик, присущих профессии искусства. И если в первом сценарии знакомства информация предоставляется в виде справки, то во втором случае является неотъемлемой частью портрета творца, создаваемого журналистом. Хотя в первом и во втором случае наблюдается авторская оценка (без нее невозможен текст об искусстве, ведь цель культурно-просветительского материала – интерпретировать произведение), превалируют модальные характеристики все же в сценарии оценивания, что связано с ключевой интенцией и ясно по данному ему названию.

При выражении оценки на начальном этапе авторского рассуждения и, таким образом, привлечении внимания к характерным для явления свойствам, автор выбирает один из двух путей подтверждения заявленной оценки – вариант оценки одобрения или вариант оценки осуждения. Так, мы выделяем в исследовании похвалу и критику как виды сценариев оценивания.

Было выявлено, что структура сценария оценивания имеет набор речевых шагов, общих для одобрительного и порицательного повествования. После уведомления о творческом пути и выделения портретных характеристик создателя, автор переходит к подтверждению оценки, заявленной в начале медиатекста.

Анализ эмпирического материала показал, что журналист прибегает к более подробному разворачиванию оценки порицания, в связи с необходимостью аргументирования собственной позиции. Также представляется важным наличие у автора медиатекста специальных знаний и опыта в интерпретации произведений искусства для исчерпывающего анализа творчества создателя кино и кинематографа в целом.

Выводы, построенные в ходе исследования, могут быть применимы в изучении новой методики репрезентации творческой личности в медиатексте при помощи классификации коммуникативных сценариев построения текстов, а также, основываясь на алгоритме анализа материалов,

составляющих дискурс о кинематографе, представляется доступным образовать новую классификацию, основанную на объекте кинотворчества – создателе кино.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аблеев С. Р., Кузьминская С. И. Специфика и тенденции массовой культуры: анализ основных аспектов // Вестник науки (Казахстан). Кустанай: КСА, 2002. Выпуск 3. С. 95-99.
2. Андронникова М. И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М.: Искусство. 1980. 423 с.
3. Апресян Ю. Д. Образ человека по данным языка (попытка системного описания) // Вопросы языкознания. 1995. №1. С. 37-67.
4. Арутюнова Н. Д. Аксиология в механизмах жизни и языка. М., 1984. С. 5 – 23.
5. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека (изд. 2-е, исправленное) М: Языки русской культуры, 1999. 896 с.
6. Батюта М. Б., Сидорина Е. В. Влияние вербальной интерпретации произведения живописи на его восприятие и понимание // Международный журнал экспериментального образования. 2015. № 12-2. С. 182-186.
7. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. Проблема отношения автора к герою // Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 7-180.
8. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собр. соч. М.: Русские словари, 1996. Т.5: Работы 1940-1960 гг. С. 159-206.
9. Беневоленская Т. А. Портрет современника: Очерк в газете. М.: Мысль, 1983. 134 с
10. Болсуновская Л. М., Диденко А. В. Дискурсология: анализ теоретических подходов к исследованию дискурса // Вестник Забайкальского государственного университета Выпуск № 7, 2010. С. 39-44.
11. Бондарко А. В. Грамматическая категория и контекст. Л.: Наука, ЛО, 1971. 114 с.

12. Брандес М. П. Стилистика текста. М.: Прогресс-Традиция; ИНФРА-М, 2004. 416 с.
13. Булатова А. П. Лингво-когнитивный анализ искусствоведческого дискурса (тематические разновидности – музыка, архитектура) Автореферат дис. канд. филол. наук: Булатова Александра Петровна. М., 1999. [Электронный ресурс] Доступен 12.05.2017 Электронная версия печ. публикации <http://cheloveknauka.com/lingvo-kognitivnyy-analiz-iskusstvovedcheskogo-diskursa>
14. Буряковская В. А. Публицистический дискурс как типичный дискурс массовой культуры // Известия Волгоградского государственного педагогического университета Выпуск № 10, том 54, 2010. С. 4-7.
15. Валгина Н. С. Теория текста. М.: Логос, 2003. 173 с.
16. Ванников Ю. В. К обоснованию общей типологии текстов, функционирующих в сфере научно-технического перевода // Текст как объект лингвистического анализа и перевода. М., 1984. С. 15 – 26.
17. Васильева В. В. Внешность человека в текстах СМИ, Вестник Санкт-Петербургского государственного университета, Серия 9, вып. 2, 2012, с. 247–252.
18. Виноградов В. В. Стилистика, теория поэтической речи, поэтика. М.: АПН СССР, 1963. 253 с.
19. Вольф Е. М. Функциональная семантика оценки / Е.М. Вольф; вступит. ст. Н. Д. Арутюновой, И. И. Чельшевой. – Изд. 3, стереот. – М, 2006. 280 с.
20. Гинзбург С. С. Очерки теории кино. М.: Искусство, 1974. 231 с.
21. Дейк Т. А. ван., Кинч В. Стратегии понимания связного текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 23. М. 1988. С. 153-211.
22. Дмитриевская И. В. Текст как система: понимание, сложность, информативность. Иваново: Изд-во Ивановского гос. ун-та, 1985. 88 с.

23. Долгова Е. В. «Портрет» в жанровом пространстве журналистских текстов // Журналистика и медиаобразование-2008: сб. трудов III Междунар. науч.-практ. конф. Белгород: БелГУ, 2008. С. 191-196.
24. Дускаева Л. Р. Диалогичность современных газетных текстов в аспекте речевых жанров. Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2004. 112 с.
25. Дускаева Л. Р. О жанровых текстовых категориях. Жанры речи №2, 2016. С. 25-32.
26. Дускаева Л. Р., Коняева Ю. М. Семантико-стилистическая категория персональности в журналистском тексте // Славянский мир и национальная речевая культура в современной коммуникации: К 155-летию со дня рождения академика Евфимия Федоровича Карского: сб. науч. тр. / редкол.: М. И. Конюшкевич (гл. ред), Т. А. Пивоварчик, И. И. Минчук. Гродно: ГрГУ, 2016. С. 249 - 258.
27. Дускаева Л. Р. Стилистика и литературное редактирование в 2 т. Том 1: учебник для академического бакалавриата / Л. Р. Дускаева [и др.] ; отв. ред. Л. Р. Дускаева. М.: Издательство Юрайт, 2016. 325 с.
28. Дускаева Л. Р., Цветова Н. С. Интенциональность и стилистико-речевой облик досугового медиадискурса // Мир русского слова. № 2. 2013. С. 34-38.
29. Дускаева Л. Р. Интенциональность речевой деятельности журналиста: онтология и структура // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. 2012. № 2.
30. Дускаева Л. Р. Отражение эстетической оценки произведений искусства в арт-медиадискурсе // Культура/Culture. Скопье, Македония. 2015. №12. С. 29-40.
31. Дускаева Л. Р., Коняева Ю. М. «Звездная персона» в арт-журналистике: стилистико-речевая репрезентация коммуникативного сценария // Филология и человек. №1. 2015. С. 15-25.
32. Жаркова У. А. Воплощение знаковой природы изобразительного искусства в искусствоведческом дискурсе (на материале немецкоязычных

музейных каталогов) // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 33. С. 49-52.

33. Журналистика сферы досуга: учеб. пособие / под общ. ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой. СПб. : Высш. школа журн. и мас. коммуникаций, 2012. 304 с.

34. Зайченко С. С. Некоторые особенности кинодискурса как знаковой системы. Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 4. С. 82-86.

35. Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе // Вестник Челяб. гос. ун-та. № 16 (117). 2010. С. 70–74.

36. Зеленина Е. В. «Портрет героя»: ценностно-смысловые и творческие аспекты // Вопросы теории и практики журналистики (Байкальский государственный университет экономики и права). 2014. № 2. С. 33-52.

37. Земцова Л. А. Искусствоведческая рецензия как жанр массово-информационного дискурса, автореф. дисс. канд. филол. наук. Волгоград, 2006. [Электронный ресурс]. Доступ 12.05.2017. Электронная версия печ. публикации <http://cheloveknauka.com/iskusstvovedcheskaya-retsenziya-kak-zhanr-massovo-informatsionnogo-diskursa>.

38. Зяблова Н. Н. Дискурс и его отличие от текста // Молодой ученый. 2012. №4. С. 223-225.

39. Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М.: URSS / УРСС; ЛКИ, 2008. 288 с.

40. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 477 с.

41. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М., 2003.

42. Клушина Н. И. Культура в современном медиапространстве // Медиа. Демократия. Рынок. Часть 2. Функционирование средств массовой информации в сфере досуга: Материалы Международной научно-

практической конференции / Под ред. Л. Р. Дускаевой. СПб.: Астерион, 2010. С. 33-40.

43. Кожина М. Н. Общая характеристика текстовых категорий в функционально-стилевом аспекте // Очерки истории научного стиля русского литературного языка XVIII- XX вв. / Под ред. М. Н. Кожинной. Т. 2, ч. 2. Пермь: Изд-во Пермского университета, 1998. С. 3-15.

44. Кондаков Н. И. Введение в логику. М., 1967. 466 с.

45. Коняева Ю. М. Речевой жанр «творческий портрет» в аспекте категории персональности // Медиалингвистика. №4 (14). 2016. С. 47-59.

46. Красных В. В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология: курс лекций. М.: Гнозис, 2002. 284 с.

47. Лаврова С. Ю. Категория персональности в дискурсе публичности (на материале «Большой книги интервью» И. А. Бродского) // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. № 4-2. 2010. С. 587-589.

48. Лотман Ю. М. Биография – живое лицо // Новый мир. 1985. № 2. С. 228–236.

49. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.

50. Матвеева Т. В. О некоторых способах выражения субъективной модальности в публицистическом тексте // Структура и семантика текста. Воронеж, 1988. С. 108-116.

51. Матвеева Т. В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий. Синхронно-сопоставительный очерк. Монография. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990. 172 с.

52. Милетова Е. В. К проблеме двойственной природы современного англоязычного искусствоведческого дискурса. [Электрон. версия печ. публикации].

Режим

доступа:

http://www.rusnauka.com/36_PVMN_2012/Philologia/7_122922.doc.htm (дата обращения: 16.12.15).

53. Милетова Е. В. Лингвистические особенности современного англоязычного искусствоведческого дискурса // Актуальные проблемы филологии: материалы Междунар. науч. конф. (г. Пермь, октябрь 2012 г.). — Пермь: Меркурий, 2012. С. 67-75.
54. Минский М. Фреймы для представления знаний. М.: Энергия, 1979. 153 с.
55. Назмутдинова С. С Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса): автореф дисс. Канд. филол. наук. Тюмень, 2008. 18 с.
56. Неверова И. А. Художественный портрет как форма постижения человека в истории культуры: автореф. дисс. по культурологии. Санкт-Петербург, 2008.
57. Никитина Л. Б. Образ-концепт «*homo sapiens*» в русской языковой картине мира: Монография. Омск: Изд-во ОмГПУ, 2003. 188 с.
58. Перхин В. В. «Открывать красоты и недостатки...». Литературная критика от рецензии до некролога. Серебряный век. СПб., 2001.
59. Потсар А. Н. Речевая структура персонажа в массовом тексте. Автореф. дисс. канд. филол. наук. СПб., 2006.
60. Рейтблат А. И. Писать поперек: Статьи по биографике, социологии и истории литературы. М., 2014.
61. Рогалева О. С. Современный киноанонс как тип текста: структурное и языковое оформление // Коммуникативные исследования. 2015. № 3 (5). С. 76–86.
62. Родионова Н. А. Типы портретных характеристик в художественной прозе Бунина: Лингвостилистический аспект. дисс. канд. филол. наук. Самара, 1999.
63. Седова Н. А. Речевой жанр «портрет человека»: коммуникативно-прагматическая интерпретация // Вестник ОмГУ. 1999. Вып.4. С.94-98.
64. Серль Дж. Философия языка. Введение. М., 2004.

65. Сидорова М. А. Публицистический вариант речевого жанра «портрет человека»: дисс. канд. филол. наук. Барнаул, 2005.
66. Словари и энциклопедии на Академике [Электронный ресурс] URL: <http://dic.academic.ru>.
67. Сметанина С. И. Медиа-текст в системе культуры (динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века). СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2002. 383 с.
68. Смирнова М. П. Фамильярная тональность в текстах современных российских таблоидных изданий // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2009. №1/2 (63). С. 50-56.
69. Солганик Г. Я. Современная публицистическая картина мира // Публицистика и информация в современном обществе. М., 2000. С. 9-24.
70. Стюфляева М. И. Человек в публицистике: методы и приемы изображения и исследования. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1989. 143 с.
71. Телия В. Н. Метафоризация и ее роль в языковой картине мира / Человеческий фактор в языке: Языковые механизмы экспрессивности. М., 1988. С. 173–203.
72. Тертычный А. А. Жанры периодической печати: Учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 2000. 312 с.
73. Урысон Е. В. Проблемы исследования языковой картины мира. Аналогия в семантике. М., 2003.
74. Цветова Н. С. Арт-портрет: интенционально-стилистическая характеристика жанра // Медиалингвистика. Вып. 3. Речевые жанры в массмедиа. СПб., 2014. С. 162-165.
75. Чернышева Т. В. Современный публицистический дискурс (коммуникативно-стилистический аспект): учебное пособие. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2003. 178 с.
76. Черова С. В. Деятельность: лингвистический анализ. Киров, 2008.

77. Чикина Л. К. Лингвистика текста. Учебное пособие. Саранск: МГУ им. Н. П. Огарева, 1986.

78. Шляхов В. И. Сценарии русского речевого взаимодействия в теории и практике преподавания русского языка иностранцам: автореф. дисс. доктора педагогических наук: 13.00.02. М., 2008. 41 с. Режим доступа: <http://oldvak.ed.gov.ru/common/img/uploaded/files/vak/announcements/pedagogicheskie/17-11-2008/SHlyakhovVI.doc>.

79. Шмелёва Т. В. Модель речевого жанра // Антология речевых жанров. Вып. 1. М., 2007. С. 88-98.

80. Янбулатова Л. В. Специфика искусствоведческого текста как средство формирования коммуникативной культуры личности // Сибирский педагогический журнал. № 11. 2008. С. 178-184.

Список основных эмпирических источников

1. Cameralabs. «10 фильмов с отличной операторской работой» 27.08.2015. URL: <http://cameralabs.org/9029-10-otlichnykh-filmov-kotorye-otsenyat-lyubiteli-fotografii>.

2. Акимов Иван. «Рынок фильмов мертв». Газета.ру. 27.10.2016. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2016/10/27/a_10282211.shtml.

3. Архангельский Андрей. «Господин исполнитель: Андрей Архангельский — о диктатуре скуки в «Раю» Кончаловского». Colta. 2.01.2017. URL: <http://www.colta.ru/articles/cinema/13689>.

4. Бакланов Александр. «Студия Warner Bros. перезапустит «Матрицу». Сноб. 15.03.17. URL: <https://snob.ru/selected/entry/121760>.

5. Бикбулатова Мария. «Не было печали: ретроспектива Нанни Моретти в «Пионере». Colta. 8.11.2016. URL: <http://www.colta.ru/articles/cinema/12992>.

6. Бикбулатова Мария. «Никто не хочет играть со мной: «Тони Эрдман» и все остальные фильмы Марен Аде». Colta. 9.02.2017. URL: <http://www.colta.ru/articles/cinema/13891>.
7. Васильев Алексей. «В своем репертуаре. «Черная месса». Сеанс. 4.11.2015. URL: <http://seance.ru/blog/reviews/blackmess/>.
8. Гаврилова Тамара. «Любимые актеры Леонида Гайдая». Tele.ru. 30.01.2017. URL: <http://www.tele.ru/cinema/survey/lyubimye-aktery-leonida-gaydaya/>.
9. Гусева Виктория. «Папа, Папа, что мы будем делать»,. Российская газета. 06.12.2016. URL: <https://rg.ru/2016/12/06/molodoj-papa-ne-prosto-kartochnyj-domik-v-vatikane.html>.
10. Деменцова Эмилия. «THR Рецензия: «Ма Ма» с Пенелопой Крус». The Hollywood Reporter Russia. 04.12.2015. URL: <http://thr.ru/cinema/recenzia-ma-ma-s-penelopo-krus/>.
11. Долин Антон. «Венеция-2014 «Бердмен» Алехандро Гонсалеса Иньярриту: редкая птица». Афиша Daily. 28.08.2014. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/berdmen-alehandro-gonsalesa-inyarritu-redkaya-ptica/>.
12. Долин Антон. «Миру – Рим. Фильмы Паоло Соррентино». Искусство кино. №7. URL: <https://www.kinoart.ru/archive/2015/07/miru-rim-filmy-paolo-sorrentino>.
13. Долин Антон. «Культ-просвет. «Внутренняя империя», режиссер Дэвид Линч». Искусство кино. №5. URL: <http://kinoart.ru/archive/2007/05/n5-article6>.
14. Забалуев Ярослав. «Папа может – На канале HBO идет сериал Паоло Соррентино «Молодой папа». Газета.ру. 02.11.2016. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2016/11/02/a_10299671.shtml.
15. Зельвенский Станислав. «Выживший» Алехандро Гонсалеса Иньярриту: survival porn». Афиша Daily. 12.01.2016. URL:

<https://daily.afisha.ru/cinema/255-vyzhivshij-alejandro-gonsalesa-inyarrit-survival-porn/>.

16. Зельвенский Станислав. «Молчание»: Скорсезе прислушивается к Богу в Японии». Афиша daily. 27.01.2017. URL: <https://daily.afisha.ru/cinema/4362-molchanie-skorseze-prislushivaetsya-k-bogu-v-yaponii/>.

17. Зельвенский Станислав. «Оскар-2016: Кто и за что получит призы Киноакадемии». Афиша Daily. 24.02.2016. URL: <https://daily.afisha.ru/cinema/641-kto-i-za-chto-poluchit-prizy>.

18. Зельвенский Станислав. «Виктор Франкенштейн»: поп-версия великого романа с Рэдклиффом и МакЭвоем». Афиша Daily. 27.11.2015. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/viktor-frankenshteyn-popversiya-velikogo-romana-s-redkliffom-i-makevoem/>.

19. Зельвенский Станислав. «Джеки»: Натали Портман в своей лучшей роли хоронит Кеннеди». Афиша daily. 22.02.2017. URL: <https://daily.afisha.ru/cinema/4633-dzheki-natali-portman-v-svoey-luchshey-rol-i-horonit-kennedi/>.

20. Зельвенский Станислав. «Зельвенский против «Патерсона»: Джим Джармуш смотрит в зеркало». Афиша daily. 16.02.2017. URL: <https://daily.afisha.ru/cinema/4564-zelvenskiy-protiv-patersona-dzhim-dzharmush-smotrit-v-zerkalo/>.

21. Зельвенский Станислав. «Коммивояжер» Асгара Фархади: иранская драма про честь и месть». Афиша daily. 3.02.2017. URL: <https://daily.afisha.ru/cinema/4425-kommivoyazher-asgara-farhadi-iranskaya-drama-pro-chest-i-mest/>.

22. Зельвенский Станислав. «Обитель зла: Последняя глава»: Элис прощается (или нет)». Афиша daily. 8.02.2017. URL: <https://daily.afisha.ru/cinema/4470-obitel-zla-poslednyaya-glava-elis-proschaetsya-ili-net/>.

23. Зельвенский Станислав. «Премьера недели «Молодость» Паоло Соррентино: Майкл Кейн и Харви Кейтель в швейцарском санатории». Афиша Воздух. 20.10.2015. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/molodost-paolo-sorrentino-maykl-keyn-i-harvi-keytel-v-shveycarskom-sanatorii>.
24. Карпюк Дмитрий. «THR Рецензия: «Макбет» с Майклом Фассбендером». The Hollywood Reporter Russia. 26.11.2015. URL: <http://thr.ru/cinema/recenzia-makbet-s-majklom-fassbenderom/>.
25. Карпюк Дмитрий «THR Рецензия: «Черная месса» с Джонни Деппом», The Hollywood Reporter Russia 26.10.2015. URL: <http://thr.ru/cinema/recenzia-cerna-messa-s-dzonni-deppom/>.
26. Карташов Андрей. «Бёрдмэн»: Что-то в воздухе». Сеанс. 21.01.2015. URL: <http://seance.ru/blog/reviews/birdman/>.
27. Кувшинова Мария. «Бернардо Бертолуччи — 75». Сеанс. 16.03.2016. URL: <http://seance.ru/blog/bertolucci-75/>.
28. Кувшинова Мария. «Канны-2014: Долан/Годар». Сеанс. 23.05.2014. URL: <http://seance.ru/blog/festivali/kanny-2014-opyat-dolan-godar/>.
29. Лепский Юрий. «Зеркало для Андрея Тарковского». Российская газета. 06.04.2017. URL: <https://rg.ru/2017/04/06/pochemu-vo-florencii-s-uvazheniem-otnosiatsia-k-rezhisseru-andreiu-tarkovskomu.html>.
30. Маршева Ольга. «Новое имя: Алисия Викандер». Tele.ru. 04.06.2015. URL: <http://www.tele.ru/cinema/survey/novoe-imya-alisiya-vikander/4/>.
31. Муяссарова Анастасия. «Макбет»: какая такая трагедия?» Cinemaholics. 29.11.2015. URL: <http://cinemaholics.ru/macbeth-review/>.
32. Немченко Лилия. «Перформанс с трагическим финалом. «Коллектор», режиссер Алексей Красовский». Искусство кино. 2016. №6. URL: <https://www.kinoart.ru/archive/2016/06/performans-s-tragicheskim-finalom-kollektor-rezhisser-aleksej-krasovskij>.

33. Новикова Анастасия. «Нелюбовь» Звягинцева вошла в программу Каннского кинофестиваля». РБК. Стил. 13.04.2017. URL: <http://style.rbc.ru/view/movie/58ef620b9a794780310effd6>.
34. Отдел культуры. «Актер Александр Яковлев умер в возрасте 70 лет». Газета.ру. 20.12.2016. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2016/12/20/a_10439681.shtml.
35. Рутковский Вадим. «10 причин не любить Джима Джармуша». Esquire. URL: <https://esquire.ru/jim-jarmusch>.
36. Степанов Макс. «Уорхол к «Оскару» приведет». Газета.ру. 21.09.2016. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2016/09/21/a_10207745.shtml.
37. Страховская Ольга. «Мартин Скорсезе: Перрон останется». Сеанс. 21.07.2013. URL: http://seance.ru/blog/esse/scorsese_corman/.
38. Филиппов Иван. «Защитники»: история одного провала». Esquire. URL: <https://esquire.ru/russian-defenders>.
39. Чувиляев Иван. «Обыкновенное чудо: в прокате «Рай» Кончаловского». Фонтанка. 19.01.2017. URL: <http://calendar.fontanka.ru/articles/4770/>.
40. Цыркун Нина. «Как он выжил – будем знать». Искусство Кино. 07.01.2016. URL: <https://www.kinoart.ru/blogs/kak-on-vyzhil-budem-znat>.
41. Яковлева Елена. «Продюсер Сергей Сельянов: российская киноиндустрия набрала хороший ход». АиФ. 20.03.2017. URL: http://www.aif.ru/culture/person/prodyuser_sergey_selyanov_rossiyskaya_kinoindustriya_nabrала_horoshiy_hod.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Вадим Рутковский, Esquire
<https://esquire.ru/jim-jarmusch>

10 причин не любить Джима Джармуша

Следуя заповеди «Не сотвори себе кумира», Esquire решил разобраться с режиссером, которого, вообще-то, довольно сложно не любить. Но до ненависти, как известно, один шаг — попробуем его сделать.

1. Джармуш – пижон.

Никакой неряшливой помятости – ни в личном имидже, ни в фильмах. Его работы всегда невозмутимы, остроумны, ироничны, каждый кадр – «с иголки». Это видно даже по ранним, снятым за три копейки «Вечным каникулам» и черно-белому «Страннее рая». (Кстати, для «Рая» пленку подкинул Вим Вендерс – это были остатки, не использованные на съемках «Положения вещей». Джармуш всегда умел заводить полезные знакомства с великими – от Николаса Рея, у которого работал ассистентом, до легенд вроде Игги Попа).

Конечно, можно сказать, что это постарался начинающий оператор Том ДиЧилло, но Джармуш его слил уже на своем третьем фильме «Вне закона» (Down by Law) и стал работать с великим немцем Робби Мюллером. ДиЧилло не обиделся и в своей первой режиссерской работе «Джонни Замша» даже придал легкое внешнее сходство с Джармушем Брэду Питту, который сыграл главную роль. И это тоже может раздражать: других режиссеров красавчик Питт не имитировал, только Джиму повезло.

2. Джармуш – медленный.

Его фильмы лишены намека на суету; разве что в двух неортодоксальных роуд-муви – «Сломанных цветах» и «Пределе контроля» – Джармуш позволяет намек на какую-то динамику, в остальных же работах ну куда не торопится. Это, понятное дело, тоже часть фирменной крутости, но неподготовленный народ зеваёт (а сам-то, а сам-то никогда свое кино не пересматривает!). Бескомпромиссным образом неприязнь к Джармушу сформулировала драматург Нина Беленицкая в пьесе «Я умер в прошлом году»:

«Коля выходит. В комнате несколько парочек танцуют медленный танец. Он садится на диван. Там уже сидит девушка – Таня. Коля на нее не смотрит. В комнате темно.

Таня. Похоже на сцену из этого, Джармуша.

Коля. «Более странно, чем в раю».

Таня. Точно, блин. Ненавижу Джармуша.

Коля. Правда? Я тоже.

Таня. Он вы***** (выпендривается), а я должна типа вставать на цыпочки, чтоб понять. А я и так умная.

Коля. Вот, кстати, совершенно согласен. Просто в яблочко.

Таня. Ну, круто, чувак! А давай назовем по пять фильмов, ну, самых-пресамых вообще, которые типа, ну, вскрыли мозг и все такое, и это будет как бы шкалой совпадений. В случае трех из пяти я тебя засосу».

3. Джармуш – сноб.

Никто не позволял себе такого высокомерия по отношению к обывателям, как он в вампирской сказке «Выживут только любовники». Это надо же – сделать романтическими героями вечно живых эстетов-кровососов и противопоставить их простым смертным,

которых в фильме называют «зомби» (и это сравнение не в пользу людей). Нет, Джармуш может иногда польстить рабочему классу, но с такими оговорками, что лучше бы и не пытался. Как в интервью критику Джонатану Розенбауму: «Однажды в Риме мы с Роберто Бенини зашли пообедать в дешевую столовую. Сели за длинный стол, рядом – дорожные рабочие в синих комбинезонах, и Роберто завел с ними разговор – о Данте, Ариосто и итальянских поэтах XX века. Знаете, если вы приедете в какой-нибудь сраный Вайоминг, зайдете в бар и у вас случайно вырвется слово «поэзия» – сразу получите пулю в задницу. Такова Америка. Даже не знаю, стоит ли мне сейчас лицемерно заявлять: «но встречаются редкие исключения, на которые мы и должны равняться».

4. Джармушу плевать на социальные проблемы.

Его последний на сегодняшний день фильм «Патерсон» – пик возмутительной асоциальности. Главный герой Патерсон – водитель автобуса. Так ведь нет, чтобы про профсоюзы и борьбу за достойную жизнь! Напротив, Джармуш гнет свою линию, делает водилу поэтом-любителем и блещет эрудицией, выбирая местом действия родину поэта-классика Уильяма Карлоса Уильямса и проводя высоколбые параллели с художником Жаном Дюбюффе, работавшим метеорологом на Эйфелевой башне. Где настоящая, с грязью и кровавым потом, жизнь? Что за травоядные персонажи? И ведь таких Джармуш отстаивает с самого начала карьеры.

По поводу не менее пассивного героя «Вечных каникул» журналисты интересовались, мол, где конфликт с враждебной средой – как принято у других. А Джармуш в ответ: «В фильмах, о которых вы говорите, всегда присутствуют насилие и жестокость, и герои, выброшенные в этот опасный мир, сами становятся безжалостными. У меня ничего этого нет. Не потому, что я против насилия в кино. Просто я хочу, чтобы зрителю ничто не мешало наблюдать за внутренней жизнью героя, жизнью в духовной сфере». Прелестно.

5. В фильмах Джармуша нет секса.

Совсем. Хуже, чем в СССР. Отношения Патерсона с подругой, художницей-самоучкой, которая хочет стать кантри-певицей и королевой капкейков, не более сексуальны, чем его же отношения с французским бульдогом Марвином. За 40 лет в кино (если считать с момента поступления в киношколу при Нью-Йоркском университете) Джармуш позволил одну-единственную сцену с «обнаженкой» – вполне, впрочем, невинное появление абсолютно голой героини по имени Лолита в «Сломанных цветах». Болезненное целомудрие.

6. Джармуш – ламер.

В самом широком смысле. Говорят, даже мобильным телефоном не пользуется. И с компьютером точно не в ладах. Ладно, это его личное дело. Но в такого же ламера он превращает и несчастного мечтателя Патерсона – тот от руки пишет стихи в «секретную тетрадь», не делая копий. (Спойлер!) За это он расплачивается: тетрадь сгрызает неразумный бульдог. Никакого сочувствия, так Патерсону и надо.

7. Джармуш – ретроград.

Ладно бы только в плане гаджетов. Но и музыку он предпочитает несовременную. Разок позаигрывал с хип-хопом – в пародийном гангстерском фильме «Пес-призрак: Путь самурая», для которого саундтрек делал Ризза из Wu-Tang Clan – и все; да и то из желания примодниться, не иначе. Некоторым это, правда, нравится. Вот Сергей Шнуров в одном интервью говорил:

– Я смотрю кино до 85-го года. Я так решил. Мне нравятся первые звуки диско, которое только появляется в кино, тащит фанк...

- А после 85-го? Тарантино, братья Коэны, Джармуш – что, не катит?
- Катит. Но они саундтреки берут старые.

8. Джармуш – инфантильный.

Человеку, на минуточку, 64 года, а он забавляется хипстерскими финтифлюшками.

9. Фильмы Джармуша могут повергнуть в депрессию.

Нет, они не мизантропичны, не безысходны, и большинство легко можно назвать комедиями. Но это тааааакие грустные комедии! У Джармуша есть духовный брат-близнец, запойный финнский гений Аки Каурисмяки. В знаменитом фильме Аки «Облака уплывают» герой лил слезы не только по причине увольнения с работы, но и потому что кинотеатры в округе показывали только грустные фильмы – «Деньги» Бressона, «Атланту» Жана Виго и «Ночь на земле» Джармуша. Понимаем плачущего финна.

10. Джармуш пропагандирует курение.

Нет, в «Патерсоне», кажется, не курит никто, но попробуй, забудь коллажный шедевр «Кофе и сигареты». Там все многообразие человеческих отношений рождалось из необязательного трепа и пауз между затяжками. А как позерски Джим пускает дым, появляясь в эпизоде фильма Уэйна Ванга и Пола Остера «С унынием в лице» (Blue in the Face). И в итоге за время написания этого текста мы извели полпачки сигарет. Виноват Джармуш, конечно.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Анастасия Новикова, РБК. Стиль 13.04.2017

<http://style.rbc.ru/view/movie/58ef620b9a794780310effd6>

«Нелюбовь» Звягинцева вошла в программу Каннского кинофестиваля

Картина российского режиссера Андрея Звягинцева «Нелюбовь» вошла в основную программу Каннского кинофестиваля. Вместе с ней за главный приз — «Золотую пальмовую ветвь» — поборются 18 лент. «Нелюбовь» была снята без государственного финансирования.

Список фильмов, вошедших в основную конкурсную программу Каннского кинофестиваля, появился на официальном сайте киносмотрa 13 апреля. В ней оказалась одна картина российского режиссера. За главный приз Канн — «Золотую пальмовую ветвь» — поборется лента Андрея Звягинцева «Нелюбовь». Помимо нее в основном конкурсе будут представлены картины еще 17 режиссеров, среди которых Франсуа Озон, София Коппола, Михаэль Ханеке, Фатих Акин, Ноа Баумбах и другие. Также в основной конкурс вошла лента украинского режиссера Сергея Лозницы «Кроткая» — адаптация одноименной повести Федора Достоевского.

В центре сюжета «Нелюбви» Андрея Звягинцева — история супружеской пары в разгар тяжелого развода. Женя и Борис нашли новых партнеров и готовы начать жизнь сначала, даже если это означает отказ от 12-летнего сына Алеши. Увидев одну из их ссор, ребенок исчезает.

Продюсерами фильма Звягинцева стали Александр Роднянский и Сергей Мелькумов. «Звягинцев — выдающийся русский художник, признанный далеко за пределами своей страны, каждый его фильм становился кинематографическим событием, и я надеюсь, что новый не будет исключением. Вслед за «Еленой» и «Левиафаном», «Нелюбовь» стала нашим третьим совместным проектом, в котором режиссер исследует состояние современного общества, на этот раз рассказывая о семье, переживающей сложный развод», — приводят слова Роднянского «РИА Новости». «Нелюбовь» была снята без государственного финансирования.

Картины Звягинцева не первый раз попадают на Каннский кинофестиваль. Драма «Елена» в 2011 году получила приз жюри в программе «Особый взгляд», а «Левиафан» в 2014-м — приз за лучший сценарий.

В этом году юбилейный, 70-й Каннский кинофестиваль пройдет с 17 по 28 мая. Его жюри возглавит Педро Альмодовар. Режиссер станет первым испанцем, которому выпала подобная честь. Директор Каннского кинофестиваля Тьерри Фремо рассказал, что уговорить Альмодовара возглавить жюри оказалось непросто. Но в итоге испанец принял предложение. Сам Альмодовар признался, что счастлив отметить юбилей киносмотрa в таком статусе. «Я отдаю себе отчет, какая это ответственность. Надеюсь, я справлюсь с этой работой. Могу сказать одно — я посвящу этому себя, свое тело и душу», — отметил режиссер.